MONTRÉAL
Février/mars 1993

viceVersa

40

Magazine transculturel • Transcultural magazine • Rivista transculturale • 5 $

Sens Uniques

Contre la pénurie des sens
Michel Onfray

Certain Senses in Moscow
David Homel

Art et esprit du temps
Mario Perniola

Ethnicité, inaccomplissement et transculture
Lamberto Tassinari

FRANCE: 35F - BELGIQUE: 200F — SUISSE: 8F — ITALIA: 7000 LIRE — USA: $5

9 770821 682006 17

Virgule
5
La radio culturelle quotidienne
avec Thierry Holdrinet et ses virgulons
Virgule 5 informations, chroniques et entrevues
du lundi au vendredi de 16h à 18h30
sur le 101,5 CIBL FM
101,5
LA PASSION RADIO
CIBL FM

40

FÉVRIER/MARS 1993
Photo de la couverture: Gilbert Duclos

Les cinq sens de la couverture

Marc Béland est comédien danseur qui fait partie de l'équipe du Cabaret Neige Noire. Il jouera Caligula d'Albert Camus à la NCT en mars prochain.

Mireille Leblanc a dansé pour la compagnie O'Vertigo pendant plusieurs années. Dernièrement, elle a participé à la création de Carbone 14 *Le Café des aveugles* présentée à la Place des Arts en août 1992. On pourra la voir en avril prochain dans *Les trois jeunes*, présentée au TNM avec une mise en scène d'Alice Ronfard.

Carole Courtois est la plus ancienne interprète de Ginette Laurin. Elle a également performé pour Edouard Lock.

Pierre-André Côté est danseur et comédien. Sa formation au théâtre lui a beaucoup servi pour maîtriser le style Laurin au cours des cinq dernières années.

Anne Bary a acquis la majeure partie de sa formation en danse à Toronto. À Montréal, elle a principalement travaillé pour Montréal Danse. Elle évolue présentement au sein de la compagnie O'Vertigo.

Anne Bary, Pierre-André Côté et Carole Courtois étaient du spectacle *La chambre blanche* de Ginette Laurin, présenté l'automne dernier à la Place des Arts, au Théâtre d'Aujourd'hui et à Florence. Ils partiront en tournée européenne avec O'Vertigo en avril prochain.

VRAC

4 Recensions, notes, faits divers, etc.

UTOPIA

10 Ethnicité, inaccomplissement et transculture
Lamberto Tassinari

SENS UNIQUES

13 Délit du corps et corps du délit
Michel Onfray

16 Report on the fate of certain senses in Moscow
David Homel

18 Sens dessus dessous
Bernard Lévy

BEING THERE

21 San Pietro a Gropina, late summer
Leopold Plotek

SUR SCÈNE

22 Pirandello, la querelle des points de vue
Wladimir Krysinski

FESTIVALS

24 Le grand défilé en trois temps
Ioana Georgescu

28 Mutant Ways of Shaping New Music
Fabrizio Gilardino

POLÉMIQUES

30 L'art entre subversion et subvention
Lamberto Tassinari

32 Le cégep, école distincte du Québec
Heinz Weinmann

35 Le sens absent de la critique
Myriame El Yamani

37 Il pane dell'esilio
Giancarlo Calciolari

SHORT STORIES

38 Une lettre retrouvée
Laure Robert

39 The Ride Home
Patricia Vergeylen Tassinari

ART ET SOCIÉTÉ

40 L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (extraits)
Walter Benjamin

42 Le désenchantement de l'art
Alain-Napoléon Moffat

43 L'art et l'esprit du temps
Mario Perniola

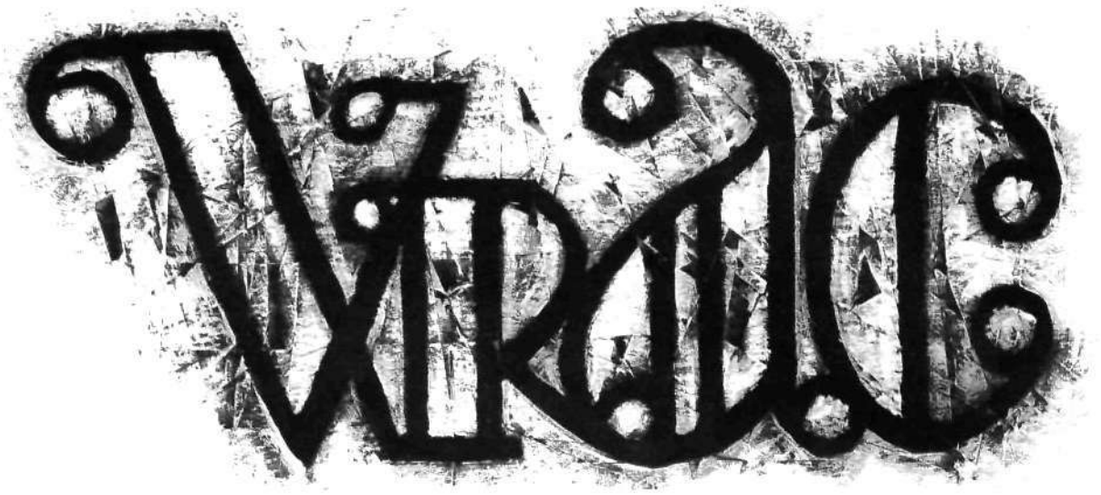
ART ET ARCHITECTURE

46 Time Gaps and Cultural Zones
John K. Grande

48 Painterly Paintings In High Modern Space
Gavin Affleck

49 Architecture, bilan de l'année 1992
Odile Hénault

viceVersa DATE DE PARUTION, FÉVRIER 1993. Magazine transculturel publié cinq fois par année par les Éditions ViceVersa inc., C.P. 991, Succ. «A», Montréal, QC, Canada H3C 2W9 • ISSN: 0821-6827. RÉDACTION – 3575, boul. St-Laurent, bureau 405, Montréal, QC, Canada H2X 2T7 Tél.: (514) 847-1593 Fax: (514) 847-1593 – **Directeur**: LAMBERTO TASSINARI – **Comité de rédaction**: DARIO DE FACENDIS, IOANA GEORGESCU, FABRIZIO GILARDINO, BERNARD LÉVY, LAMBERTO TASSINARI, NICOLAS VAN SCHENDEL – **Ont collaboré à ce numéro**: GAVIN AFFLECK, WILLIAM ANSELMI, WALTER BENJAMIN, JACQUES BRAULT, GIANCARLO CALCIOLARI, IOANA GEORGESCU, FABRIZIO GILARDINO, JOHN K. GRANDE, ODILE HÉNAULT, DAVID HOMEL, WLADIMIR KRYSINSKI, BERNARD LÉVY, ANTONINO MAZZA, ALAIN MÉDAM, ALAIN-NAPOLÉON MOFFAT, MICHEL ONFRAY, MARIO PERNIOLA, LEOPOLD PLOTEK, LAURE ROBERT, CHRISTIAN ROY, LAMBERTO TASSINARI, PATRICIA VERGEYLEN TASSINARI, PHELONISE WILLIE – **Directeur artistique**: GIANNI CACCIA • **Photographe**: GILBERT DUCLOS **À l'étranger** Bureau de Paris: FULVIO CACCIA, tél.: 43.66.48.68 – **Correspondants** New York: PAOLO SPEDICATO; GIOSE RIMANELLI, Paris: GIANCARLO CALCIOLARI, Toronto: DOMENICO D'ALESSANDRO, Los Angeles: PASQUALE VERDICCHIO – Correction: LIETTE BEAULIEU, MICHEL RUDEL-TESSIER, JANE CORMACK – **Illustrateurs**: JACQUES COURNOYER, GÉRARD DUBOIS – **Couverture: photographie** de GILBERT DUCLOS • PUBLICITÉ/ABONNEMENTS – JOSÉE BELLEMARE, 3575, boul. St-Laurent, bureau 405, Montréal, QC, Canada H2X 2T7 tél. et fax: (514) 847-1593. Envoyer les abonnements à Vice Versa, C.P. 991, Succ. «A», Montréal, QC, Canada H3C 2W9 • PRODUCTION TECHNIQUE: **Infographie** – Josée Lalancette • **Impression** – IMPRIMERIE D'ÉDITION MARQUIS LTÉE tél.: (514) 248-2273 • Distribution – LES MESSAGERIES DYNAMIQUES (Québec) tél.: (514) 332-0680. LMPI (Ouest canadien et Maritimes) tél.: (514) 374-9811. DIFFUSION PARALLÈLE (en librairie) tél.: (514) 434-2824. Envoi aux abonnés: Château des Lettres, tél.: (514) 276-2493. – Dépôt légal: Bibliothèque du Canada et du Québec. Premier trimestre 1993. Courrier de deuxième classe. Envoi de publication – Enregistrement No 6385. Envoyer tout changement d'adresse à: Vice Versa, C.P. 991, Succ. «A», Montréal, QC, Canada H3C 2W9. La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans le magazine, mais les opinions exprimées n'engagent que leurs auteurs. Vice Versa bénéficie de subventions du ministère des Affaires culturelles du Québec et du Conseil des Arts du Canada. Vice Versa est membre de la SODEP et est indexé dans POINT DE REPÈRE et dans CANADIAN PERIODICAL INDEX. Vice Versa n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les documents non publiés ne sont pas rendus. Vice Versa n'accorde par d'honoraires pour les textes qui ne sont pas expréssemment commandés par le comité de rédaction.



DEREK WALCOTT

On Language and Colonialism

Interview with Derek Walcott

by Antonino Mazza

Derek Walcott, was born in Castries, St. Lucia, in 1930, and published his first collection, *25 Poems*, at the age of 18. Other collections followed making him by all accounts the most prolific and finest English-language poet of the West Indies. In 1992 he was awarded the Nobel Prize for Literature. These excerpts are from an interview with Antonino Mazza and originally published in *Vice Versa* 32, with the title *The Arkansas Testament*.

(...) What I'm trying to say in the use of my language (the language of the Caribbean) is that, because I live in the United States, there is a nostalgia in the body for the sounds that it used to hear. I feel that French-Creole is a beautiful language. It's still so strongly connected with French and has such strong African auxiliaries. It is not a language of necessity, it is a language that grew organically. Now when you get the French Academy saying that Creole is bastardized French, all you have to do is look at the absurdity and the vanity of such a claim. The dominant group is saying that French-Creole is barbarous, that it is not well-spoken French, that it is a substratum of some society of people who haven't yet learned to speak like Cocteau. Of course there were no great writers and no literary version in French-Creole, but I remember when I first read some François Villon, I said, "My God, this is terrific, this is so similar to French-Creole". The language of Villon is closer to what we speak on the island than what is spoken in Paris. It is richer, has less abstractions, fewer syllables and is less discursive. And since poetry is not a discursive medium, I felt very excited on reading Villon. In a sense, trying to get the quality of Creole into a literary form was just as exciting as it was with English. Maybe more so, because there was no existing formula apart from the oral tradition which is strong in terms of content and in terms of a solid body of sound — from folk songs to calypso. What was really exciting was to learn later that you could combine both the oral and written traditions and not have to express yourself as an Englishman, or as a Frenchman. There's no such thing as a civilized accent. Everybody is speaking with a provincial accent. It doesn't matter whether it's a BBC person or whether it is a guy in some village — *everybody is incomprehensible to somebody else*. Nobody's accent is better than another's and nobody's language is better than another's. Once you've got to that balance, then, as a writer, it is just incredible.

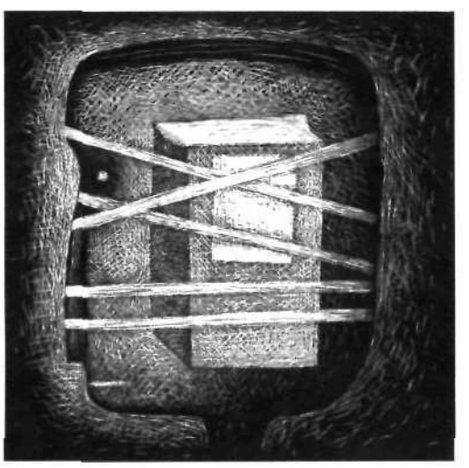


Illustration: Jacques Coumoyer

(...) the penalty of colonialism and slavery is the sense of inferiority that lingers in the collectivity long after their alleged independence, or the vote, or having a body of literature. This residual inferiority that remains is very hard to eradicate because colonialism makes you competitive vis à vis the oppressor. It says that one day "we will be as good as...", or "we, too, will have our...", or "we can do this as well as..." This way of comparing oneself began from a sense of inferiority. The country, the race, in this way, begins to relate to history, to ideas of achievement, and so on.

The horror I have of this side of the world, of the Western world, America, has to do with the thinness of its reflections, while on its surface it appears to be very tolerant. I find its superficiality to be boring. I even find having to discuss racism boring, intellectually sub-human. I'm not talking politically. I'm talking about the fact that one of the biggest problems in the culture here, a culture which appears to be progressive, is racism.

If I look at the news and I see an event that has to do with the treatment of a black person or someone else, and the event becomes a chronic, crucial issue, I must conclude that the society accepts the problem as a given, otherwise the society would find a solution for it. But the problem is allowed to exist, to persist, because it is accepted as a recurrent given. Ultimately, these are the preoccupations of a society that does not aspire to anything higher than a kind of evenness. In this way, many aspects of a materialistic democracy are identical with those of totalitarian regimes, in terms of the evenness of making man an equivalent, an interchangeable digit.

The disappearance of the native Indians is not the concern of this country. It's not a concern at all. Some will say that this is too old a question, that it was something that had to be done, that it was a necessity, that they gave trouble, that they didn't want to adapt. But whatever they say, it's an immense absence. And, if you think about it, would the society that perpetrated this absence, given the opportunity, make other minorities, say the blacks, disappear as well? That's the larger question to me.

The difference between my work and that of other writers and other black writers is I'm not trying to fall in line with the black American writer who has his racial problems here, because I would be looked at as just a black writer, which is irritating to me. First of all, I'm from the Caribbean. Secondly, I could be any colour. I could have been Indian, or Inuit or anything. But here, one is typecast. That's the truth about America. That is, if you're a writer talking and you're black, you're a black writer talking in America. But I could have been another colour.

OSKAR KOKOSCHKA

Letters 1905-1976

Thames & Hudson Ltd., London, 1992,
320 pp., illus. B & W; 24.95

This compilation of Oskar Kokoschka's letters are testament to one of this century's great individualists. For Kokoschka, most of the movements that attracted artists like flypaper were something he sought to avoid at any cost, just to maintain his sense of self. He expected the visitors to an exhibition of his paintings to be puzzled, "to find that in my work there is none of the experimenting with all the different phases, from impressionism, pointillism, cubism to non-objective art...The explanation is simple enough: I never intended to entertain my contemporaries with the tricks of a juggler, in the hope of being recognized as an original. I simply wanted to create around me a world of my own in which I could survive the progressive disruption going on all over the world." Such honest and forthright admissions are what make Kokoschka's letters more a record of a personal odyssey, a pursuit of a personal vision in a world of upheaval, than the standard name dropping and gossipy fare of most compilations. When Kokoschka describes the completion of the painting of a ceiling in Count Seilern's house in London (July 15, 1950), it is not with relief or exultation, but an antithetical feeling of remorse: "The thought of having finished something on which it will be impossible to change the minutest detail has poleaxed me. I'm profoundly sad, and in a rage with the entire world. I try to find reasons for my rage, such as that this epic, this saga, will belong from now onwards to a despicable contemporary world and even more stunted posterity, and become a property of the spiritually and intellectually destitute, who will be free to dispose of it as they please."

Among the hundreds of letters herein compiled for the first time, we find some of the over 400 love letters Kokoschka wrote to Alma Mahler, the *femme fatale* and widow of Gustav Mahler, accounts of his travels to North Africa, a written address on Max Lieberman, expressions of admiration to the composer Arnold Shoenberg, exchanges with the Austrian architect Adolf Loos, and with Herbert Read, and a letter to an unknown German prisoner-of-war. In an open letter to the inhabitants of Dresden (March 1920) as Professor at the Academy, he beseeches them to hold their political meetings and military exercises elsewhere than in front of Zwicker's Art Gallery after a masterwork by Rubens was damaged by a bullet, since, "Pictures cannot run away from places where human protection fails them."

After reminiscing about the time his long-time friend Augustus John, who, while drunk in Paris, had shown him some drawings of Joyce, he asks if he could sign an official document for a British passport. To his wife, Olda, he confesses that he prefers Dérain as a painter over Matisse "because he made paintings." His "School of Seeing", founded in Salzberg, Austria in the 1950's, was dedicated to his belief in the healing power of seeing the world unclouded by theories: "As soon as people learn to see what we are doing, then it simply becomes impossible to commit mass crimes." Containing a foreword by long-time friend Ernst Gombrich, and illustrated with sketches and photos, *Oskar Kokoschka: Letters 1905-1976* is a fascinating record of Kokoschka's faith in the life of the soul as expressed by humanity through its art.

John K. Grande

The Friendly Chameleon Ltd., Publishers
23 St. Patrick Sq., Toronto, Ont. M5T 1W8 (416) 585-2580

ART & ENVIRONMENT

John K. Grande

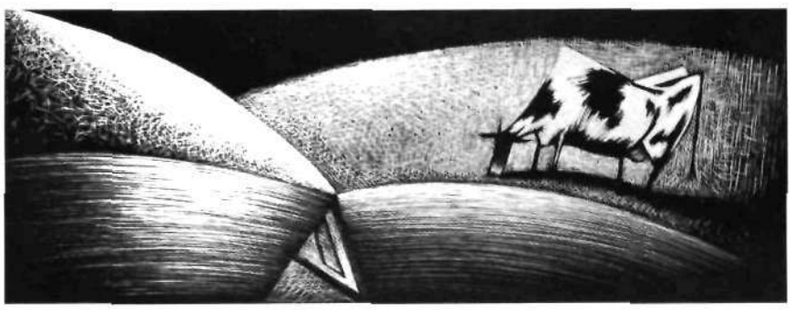
At a critical point in time, John Grande's new book *Art & Environment* crystallizes the emergent ethos behind the art & ecology movement and charts a new course through these waters with lucidity and precision.

Price: $25.00 + $2.00 GST + $1.00 Shipping

Art & Environment is also available in a limited edition of 25 signed copies with 3 original hand-colored linocuts by Monique Crépault - $300.00.

La langue québécoise a maintenant son dictionnaire

Dictionnaire québécois d'aujourd'hui
Rédaction dirigée par Jean-Claude Boulanger, supervisée par Alain Rey
Éditions Dicorobert, 1992, 1700 pages, 39,95$



N'en déplaise aux valeureux défenseurs de la langue française, la langue québécoise existe. Le dictionnaire québécois d'aujourd'hui en est l'illustration patente. L'ouvrage suscite depuis son *lancement une vive polémique. Rien d'étonnant: tout ce qui concerne la langue parlée et écrite au* Québec déchaîne les passions et libère les gros mots.

Il s'agit d'un dictionnaire révolutionnaire* ou, pour les linguistes, un dictionnaire qui opère un changement des paradigme. Ce n'est plus la France et la langue parlée en France voire dans la francophonie qui sert de référence mais la langue en usage au Québec: le québécois. Dès lors la notion d'erreur lexicale se trouve bouleversée. La querelle ne porte pas sur les traditionnels anglicismes employés en France comparés à ceux en vigueur au Québec: parking vs parquer, footing vs jogging, sprint vs rush, etc.). Le débat touche carrément les mots d'usage: par exemple, une efface pour un Québécois c'est une gomme pour un Français, mais une gomme pour un Québécois c'est de la gomme *à mâcher soit un chewing-gum pour un Français; la haute gomme québécoise correspond au gratin* français; et des objets à la gomme au Québec ont pour équivalents les objets à la noix français. On rencontre ainsi quelque 10 000 vocables québécois dans ce dictionnaire qui comporte entre 35 000 et 40 000 entrées. Encore ne recouvre-t-il que les termes les plus usuels. Il en manque beaucoup. Il manque également toutes les formes lexicales: au Québec, on marche *sur* la rue, on voyage *par* affaire, etc.

Les auteurs du dictionnaire québécois d'aujourd'hui se défendent d'avoir réalisé un document normatif. Ils présentent leur œuvre comme un projet descriptif. Mais ce faisant, ils permettent au lecteur le plus distrait de constater que le québécois est une langue autonome. De ce point de vue, le français parlé en France est un régionalisme! Tout au plus, on pourrait reconnaître que la langue québécoise tire son origine du français et que, dans son génie, elle a intégré des emprunts aux langues anglaise, amérindienne.

Le *Dictionnaire québécois d'aujourd'hui* s'adresse plus particulièrement aux élèves et aux étudiants francophones, néo-francophones ou allophones apprenant le français, ainsi qu'aux adultes désireux de compléter leur connaissance de la langue.

La partie se rapportant à la langue a été dirigée par M. Jean-Claude Boulanger, professeur à l'Université Laval. Il a bénéficié du concours de l'équipe éditoriale des dictionnaires *Le Robert*, sous la direction d'Alain Rey.

La partie consacrée aux noms propres et à la chronologie a été produite grâce à la collaboration de Mme Hélène-Andrée Bizier et M. Jacques Lacoursière pour les aspects historiques et de M. Maurice Saint-Yves pour le mini-atlas.

Ce dictionnaire a le grand mérite d'enterrer les derniers espoirs que pourraient entretenir les nostalgiques de la langue française telle qu'elle est parlée et écrite ailleurs qu'au Québec. Les auteurs érigent au rang de langue hégémonique (elle aurait prépondérance sur tout le continent américain) ce qu'hier encore on traitait de parlure. Leur crédit est d'autant plus grand que s'ils sont québécois, leur éditeur est, en dépit des apparences, français. Quel beau joueur!

Les défenseurs de la langue française tentent de limiter l'ampleur de leur défaite en déclarant que le *Dictionnaire québécois d'aujourd'hui* ne consigne guère que le lexique des jeunes. Se sont-ils demandé d'où les jeunes tirent leur vocabulaire? De leurs parents, certes, mais aussi de leurs enseignants. Alors, à moins de renvoyer tout le corps enseignant, il faudra bien s'accommoder de la réalité telle qu'elle est.

* *Révolutionnaire: adj. et n. Qui apporte des changements radicaux et soudains.*

Bernard Lévy

Illustration: Jacques Courmoyer

Nuova musica e cibo fresco

Vi sono due compositori che stimo enormemente che spesso, nelle loro riflessioni, hanno fatto più d'un riferimento alla gastronomia per sviluppare una gustosa analogia tra Nuova Musica e cibo fresco. Dice John Cage: «L'arte non è fatta soltanto per essere apprezzata. Ma anche per essere utilizzata. Le cose che abbiamo utilizzato finora sono state consumate. Abbiamo bisogno di cibo fresco, ora. Non mi si chiederebbe certo, nel caso d'una bistecca che ho mangiato dieci anni fa, di rigurgitarla e mangiarla nuovamente, no?».

E Jean Derome: «Se tutti gli amanti della musica fossero così curiosi ed avidi della novità come lo sono per il cibo (freschezza, qualità, varietà...). Se tutte le critiche d'arte fossero così interessanti e così compromesse come quelle gastronomiche... Tre nuovi ristoranti per settimana, nessun rispetto per i grandi nomi. Vi si danno pure gli indirizzi ed i prezzi, e soprattutto si assaggia prima di scrivere».

Fabrizio Gilardino

Photo: Sylvain Lafleur

Pier Paolo Pasolini

Translated from Italian by Antonino Mazza
Exile Editions, 1991

When Pier Paolo Pasolini was murdered in 1975, not a few breathed for him his last breath as a sigh of relief. Besides being one of Italy's few complete artists: poet, novelist, film-maker, painter, Pasolini was also one fervent critic of the socio-economical system. His continuous attacks, from the pages of newspapers and magazines, on *il palazzo* — the centre of power where decisions were/are made unaware of the social — made him one excellent target for removal.

Pasolini's death is one in a series of deadly mysteries that shine in the Italian political sky of the last 20-odd years; all part of what became known as the *strategy of tension*. Bombs on the right (the Hunchback connection: mafia, extreme right-wing elements and deviant secret service agents) and political murders on the extreme left; from banks, trains and train stations blown up to Aldo Moro's trial and execution; each action designed to legitimize control of the unruly masses. (We should also mention *en passant* the massonic lodge P2, and its attempt at a white coup d'etat — *e chi più ne ha più ne metta*).

Reading through *Pier Paolo Pasolini Poetry* edited and translated by Antonino Mazza, Exile Editions, 1991, the bleak images I summarized above appear as a twisting curtain on which Pasolini's lyrical, contradictory, passionate poems sustain the desire for/of Life.

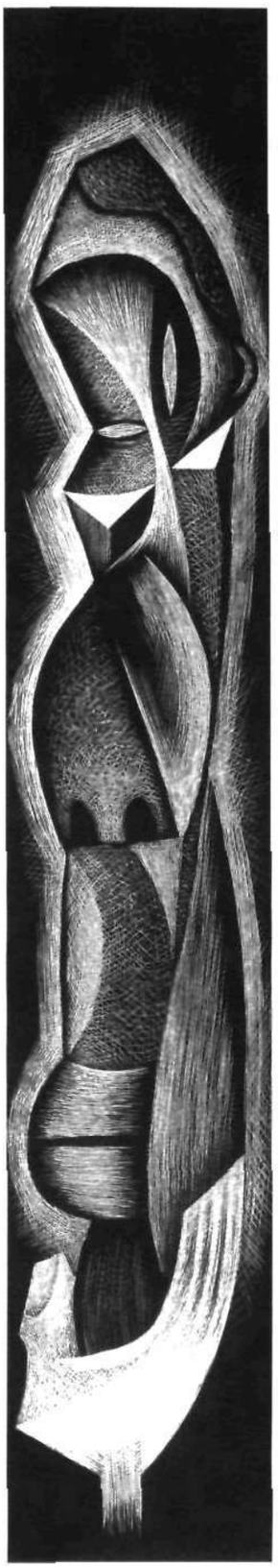
We shall follow our most-modern oracle, from neo-capitalism's early stirrings on the Italian rural landscape, to the ripples and effects of '68. His voice cut short, he is, still, the most influential poet this side of the Second W.W. At the same time, a subject-in-history and subject-beyond, Pasolini is "the vision of a confused soul", who must "resist/hopelessly, lost between a recollection that is too beautiful/and a reality that takes you from the dream to madness".

He must be read — card reader of a moribund century — because there are no artifices to his work, no additives in his life (shall we dare question ourselves in such a way?).

The translation that Antonino Mazza provides us with, is what we wished and have come to expect from him: it won him the 1922 Italo Calvino Prize for an English translation of an Italian work awarded by the Translation Centre of Columbia University.

One last note: what lies in store for Canada? Paul Colilli, after an interview with the poet-translator, which appeared in the Sudbury Star, brings to focus this quote from Mazza: "a plausible definition of democracy is the right to bring what we have to the Canadian experience... in light of this maybe we should be rethinking the whole idea of *two founding nations*".

William Anselmi



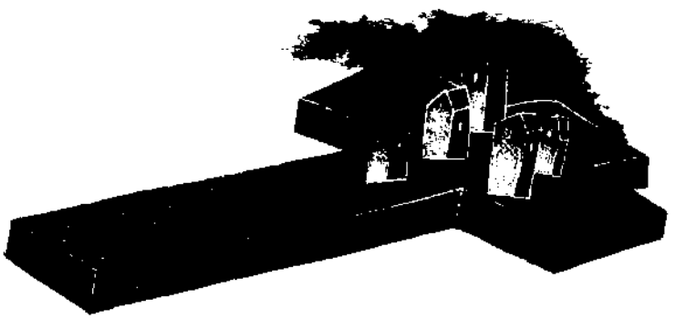
The white man who wasn't...

The white man who wasn't...
I read about Toni Morrison
in the Times today...
how she always keeps a
piece of herself
hidden from white people
and I tried to figure out
quick
what piece of myself
to rush to recall from you
and lock back up inside me
'cause I hate traitors...
and lately
my heart is a hobo
for any ole rainbow train...
that's why
consciously
I never even allow myself to
imagine what it might be
to wrap you in my long arms
and
feel
anything...
'cause I know if I drank
I'd be an alcoholic
and if I smoked?
I'd turn into nicotine...
some people need monitoring
but I need a fix
so I have got to get out into
the sun and get
darker...
because...
I never met a white man
before
who warned me beforehand
of his
subliminal racism...
what are you trying to do
challenge me?
I never met a white man
before who
mistrusted his own proclivity
for back folk...
are you trying to be honest?
obviously you're on your way
to a place
I long for you to already be
because...
I never met a white man
before
who admitted he was only
7/8ths white
are you trying to seduce me?
I never met a white man
before
who wasn't... white
you're not trying to discolor
me
are you?
well then... what are you
trying to do?
... make me fall in love?

Phelonise Willie

Illustration: Jacques Courroyer

Le tchador catholique



Quartiers nord de Marseille. Ici, les ravages du chômage; les légions d'illettrés. Est-ce le sud de la France? C'est le Sud, plutôt, remonté jusqu'en France. Cinq Algériennes se tiennent là, bien droites, côte à côte en cette fin d'après-midi. Elles expliquent: «Oui, nous mettons nos enfants à l'école privée. Catholique? Oui, catholique. Pourquoi pas? Ils sont mieux là-bas, vous savez. On les surveille mieux. Moins de drogue. Ça nous coûte un peu cher, mais qu'est-ce que vous voulez, c'est les enfants...»

En arrière-plan, des collines calcaires. Des amoncellements de pneus à l'abandon. Tout et n'importe quoi. Des immeubles à moitié finis. Ou à moitié ruinés. Du bric et du broc. De l'ébréché.

Le visiteur insiste: «Mais vous qui êtes musulmans, l'école catholique, ça ne vous gêne pas?»

«Pas du tout. Au contraire. À l'école publique, ils n'aiment pas les tchadors, par exemple. Vous savez bien: le voile islamique. Eh bien, ils n'aiment pas. Chez les autres — les catholiques — pas de problème.»

Un curé-enseignant confirme: «Oui, c'est vrai, les gens des bidonvilles viennent chez nous. Dieu y reconnaîtra les siens. Le tchador, après tout, c'est une fidélité à Dieu. Avec un autre nom. Tant pis!»

Singuliers avatars de l'ethnicisme, du multiculturalisme, du plurireligieux. La République jacobine est-elle prête à ça? Uniformisante et laïque, elle a jadis assimilé les Italiens, les Grecs, les Arméniens à Marseille. Tout ce monde, du reste, n'attendait que ça: devenir français. Et tout ce monde, uniformément, était chrétien — et pouvait donc admettre la laïcité républicaine. Avec les Maghrebins, ce n'est plus pareil. Quand seront-ils français sans nulle réserve de part et d'autre? De toutes façons, ils resteront musulmans. Or, il y a l'Iran en toile de fond, l'Irak, la Lybie, les intégrismes, les fanatismes. Et l'Algérie si proche. La République se sent visée: menacée dans son corps, en son intégrité. Que faire de l'ethnicisme? Que faire des autres quand ils sont vraiment autres? Mais quand le sont-ils vraiment? L'Amérique multiforme est-elle une référence? Un contre-modèle?

Quoi qu'on fasse, tout change. Le Contrat Social ne peut plus être ce qu'il était. Rousseau est bien loin. Qui est-ce, Rousseau, pour ces cinq Algériennes? Ce qui compte, pour elles — République ou pas —, c'est que leurs enfants soient tranquilles. Et qu'elles-mêmes puissent dormir en paix. Leurs filles ne portent pas le tchador, nécessairement. Mais elles peuvent le faire. C'est ce qui compte. C'est une liberté. On leur explique que non, qu'aujourd'hui il ne faut plus le faire, que c'est un enfermement, un emprisonnement pour leurs filles. Peut-être. C'est possible. Mais c'est à elles d'en décider. Sinon, la liberté, où est-elle?

Entre-temps, le soir tombe sur la ville. On le sent: Marseille ne s'endort que d'un œil, l'autre fixé, grand ouvert, sur ce vaste tchador formé par les nuages au loin, dans le ciel sombre, s'enroulant mollement autour de la *Bonne Mère*, Notre-Dame de la Garde tout là-haut, l'église-flèche qui surplombe la cité.

Alain Médam

Illustration: Jacques Courmoyer

Patrick Coppens

LAZARE

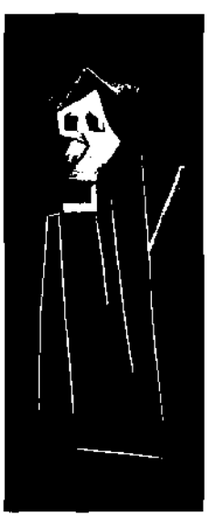
Huit illustrations de Roland Giguère;
préface de Jacques Brault. Éditions Trois, 1992.

Ce texte est la reproduction intégrale de la préface de Jacques Brault, poète bien connu et professeur au Département d'études françaises de l'Université de Montréal.

D'une poésie lazaréenne

Voici un curieux Lazare; il joue aux cartes dans un estaminet; on le surnomme Lazare Poker. Ce «petit joueur essouflé», qui aime Zéda et qui n'a pas son pareil pour mêler les mots comme les cartes, qu'a-t-il de commun avec celui, de même nom, qui répondit à l'appel de Jésus l'itinérant: «Lazare, viens dehors»?

À vrai dire, les noms ne changent rien à l'affaire. Jésus ou pas, Lazare ou pas, le mythe de la résurrection demeure, sous ses oripaux historiques, une manière de voler du temps à l'éternité — vraie ou fausse, peu importe. Quand Baudelaire affirme que la mémoire est «résurrectionniste», il en appelle à la poésie la plus improbable: ce n'est plus Orphée qui va chercher Eurydice au fond des enfers pour la ramener à la lumière d'une vie quotidienne, prosaïque et paisible, non, c'est Lazare lui-même, cadavre muet et endormi, qui dans une innommable nuit «s'aventure à des profondeurs enfantines» afin de tirer Orphée de son impuissance. Lazare n'a pas envie de revivre comme il avait vécu. Sinon ce n'était pas la peine de mourir. Bien plus: Lazare réveillé de sa mort tranquille, s'aventure vers l'envers de ce non-être somme toute confortable, il va dehors pour dire à la face du jour la nuit et le brouillard d'une poésie rescapée du pire.



Écrire en poésie n'a rien à voir avec tous ces marchandages du temple où les institutionnalisés s'aménagent des chapelles ardentes. Lazare dénoue ses bandelettes et se délie la langue pour dire le non-sens du langage le plus usuel. Oui, c'est dérision, les «je te jure» et autres pâmoisons, des promesses rituelles. Il n'y a rien, il n'y a personne. Et foutaise que ce néant que l'on invoque à grands trémolos, sachant qu'il ne se dérangera jamais. Voici «un truc facile à se rappeler»: nous sommes morts depuis belle lurette. C'est d'ailleurs écrit partout. Mais qui se donne le mal de lire et d'entendre?

Ici, Lazare continue à être mort. Sa résurrection ne prétend pas à une vie nouvelle. La poésie congédie les simulacres. Elle se moque d'elle-même, ou plutôt de ses sempiternels faux-semblants. Elle ne console ni ne rassure. Simplement, elle redistribue les cartes, les mêmes cartes, usées, salies, cornées. Sauf que sur les cartes n'apparaissent que les figures de cette mort tant décriée, fuie, trahie. Lazare ressuscite en poésie pour entrer à vif dans sa mort — et la nôtre. Il ne change pas la donne. Il tient le langage comme les cartes du jeu mortel, il les tient comme une parole donnée — à qui, quand, pourquoi, nous l'avions oublié, avides de vivre et de revivre sans jamais accueillir cet oubli même par quoi on a la chance de ressusciter.

Jacques Brault

Constituez votre propre Fonds Tremblay

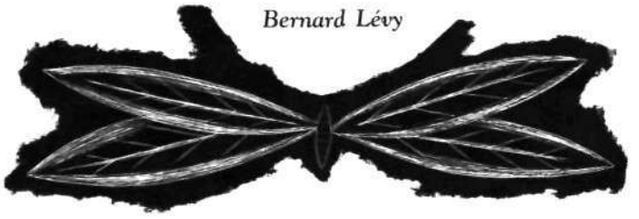
J'ai découvert la pierre philosophale. Oui, j'ai trouvé non pas le moyen de changer le plomb en or mais plus simplement le moyen de transmuter du vulgaire papier en papier monnaie. La recette est aussi infaillible que celle qui a procuré gloire et argent à Michel Tremblay, l'auteur dramatique québécois qui doit sa renommée à un million de timbres-primes que Germaine Lauzon, malheureuse victime de ses Belles-Sœurs, n'a pas pu convertir en machine à laver, réfrigérateur, ensemble de salon et de salle à manger et autres mirifiques signes extérieurs de confort et de richesse.

Tout le monde sait, de Paris à Ottawa, de Ouagadougou à Montréal que les vieux papiers de Michel Tremblay se transigent dans les 300 000 dollars au comptoir principal de la Bibliothèque nationale du Canada. Ne soyez pas jaloux. Au contraire, sachez profiter, vous aussi, d'une telle aubaine. Constituez votre propre «Fonds Michel Tremblay».

La méthode est infaillible. En voici le principe. Écrivez à Michel Tremblay. Demandez-lui n'importe quoi: un autographe sur sa photo, une dédicace sur le programme distribué par le théâtre où l'on joue une de ses pièces, sa signature au bas d'une pétition pour la ponctuation des écrivains surmenés. Faites-lui une lettre d'injures pour qu'il exige que vous vous rétractiez. Faites-lui une lettre de félicitations pour qu'il vous réponde rouge de modestie. Envoyez-lui un devis pour le prochain déménagement de ses documents. Adressez-lui une vraie facture pour un service imaginaire. Proposez-lui de s'abonner à *Vice Versa* et de remplir (de préférence à la main) le coupon spécial. Bref, trouvez des prétextes pour engager le dialogue. Avec un auteur dramatique aussi prolixe que Tremblay, ce ne doit pas être trop difficile.

Enfin, si vous manquez vraiment d'imagination, il vous resterait toujours la perspective, certainement très lucrative, de ramasser ses poubelles. Dans ce cas, renseignez-vous sur les heures de collecte des ordures au carré Saint-Louis.

Bernard Lévy



La pensée écologiste

Frank De Roose et Philippe Van Parijs, éd. *La pensée écologiste. Essai d'inventaire à l'usage de ceux qui la pratiquent comme de ceux qui la craignent.* Bruxelles, De Boeck-Wesmael ERPI-Science, coll. «Sciences-Éthiques-Sociétés», 1991, 204 p.

Cet ouvrage de référence est dû à une équipe de spécialistes, surtout belges, des sciences humaines et des sciences de la nature. Il se propose de donner par petites touches un tableau d'ensemble de l'insaisissable nébuleuse écologiste, des innombrables composantes de ce courant de pensée qui a émergé dans les discours sociaux depuis une vingtaine d'années, pour y amener à l'avant-plan une problématique longtemps inouïe mais devenue incontournable. Ses concepts et leur articulation, leur histoire et les auteurs qui les ont énoncés, la généalogie des écoles de pensée sont brièvement présentés au fil des articles d'une «petite encyclopédie» qui constitue le corps de l'ouvrage. Ils y sont interreliés par tout un appareil de références croisées qui ont vite fait d'entraîner le lecteur qui prétendait feuilleter ce livre sur la piste de nouvelles découvertes, de précisions et de contextes lui donnant de loin en loin des aperçus très éclairants d'un paysage intellectuel de prime abord touffu, même confus. De quelque angle qu'on aborde ce livre, on est sûr en s'y plongeant de soudain comprendre bien des choses, de pouvoir faire des rapprochements et des différences alimentant la réflexion. Certaines distinctions importantes sont introduites en avant-propos, entre l'écologie comme discipline scientifique et comme mouvement social, dans ce dernier entre environnementalistes et alternatifs, comme entre verts spirituels et verts politiques, eux-mêmes divisés en réalistes et en fondamentalistes; sans parler de l'écologie radicale d'Illich et de l'écologie profonde de Naess, renvoyés dos à dos dans l'essai de conclusion présentant la position de Van Parijs, l'exigence d'une écologie politique découplant le travail et le revenu, qu'il veut garantis pour favoriser une sphère d'autonomie. Mais ce n'est là qu'une des idées stimulantes qu'il y a à puiser dans cet «essai d'inventaire» qui est plus qu'un simple lexique: à la fois très sérieux et quasi ludique.

Christian Roy

Mortelle randonnée

Laval. Février 1992. Qu'est-ce qu'il a dû penser, Monsieur L., gardien de sécurité de la nouvelle aile en construction de la Cité de la Santé, au moment de sa crise cardiaque? Il a dû penser qu'il était bien chanceux de se trouver dans un hôpital, l'un des plus modernes au pays et, en plus, à deux pas du Service des urgences! «Un miracle: je suis déjà rendu!» Pas de doute: on allait prendre soin de lui sans délai. À cette seule idée, il a dû se sentir un peu mieux. Une ambulance d'Urgences-Santé est arrivée. «Une ambulance, pour moi? Alors que l'urgence est si proche?» a dû s'étonner Monsieur L. «Au moins, on ne lésine pas sur les moyens, ici. Dans quelques secondes, a-t-il dû se dire, je serai entre bonnes mains...»

Ce n'est pas au Service des urgences de la Cité de la Santé que l'on a conduit Monsieur L., mais à Montréal, à l'Hôpital du Sacré-Cœur, à 27 minutes de distance de la Cité de la Santé! On ne justifie pas le déplacement d'une ambulance pour couvrir seulement une petite centaine de mètres! Dans quel état de détresse a dû se trouver Monsieur L. en voyant ceux qui étaient censés être venus le secourir et tout faire pour le sauver s'éloigner ainsi du poste de réanimation situé à un jet de pierre, si près, si près... «Gang de caves», a-t-il dû s'écrier dans son désespoir muet. «Mais pourquoi est-ce que ces enfants d'chienne me barouettent dans leur criss de truck?» Il n'a jamais su la réponse, Monsieur L. Il est mort.

Il est mort pendant son transport de Laval à Montréal, a conclu le coroner Roger Michaud dans son rapport. «Non, ergote M. Mario Cotton, président du syndicat des ambulanciers, c'est à l'hôpital que le décès a été constaté et non lors du transport.» Sinistre et cynique nuance. Ce ne sont pas les ambulanciers qui le contrediront. Ni Monsieur L.

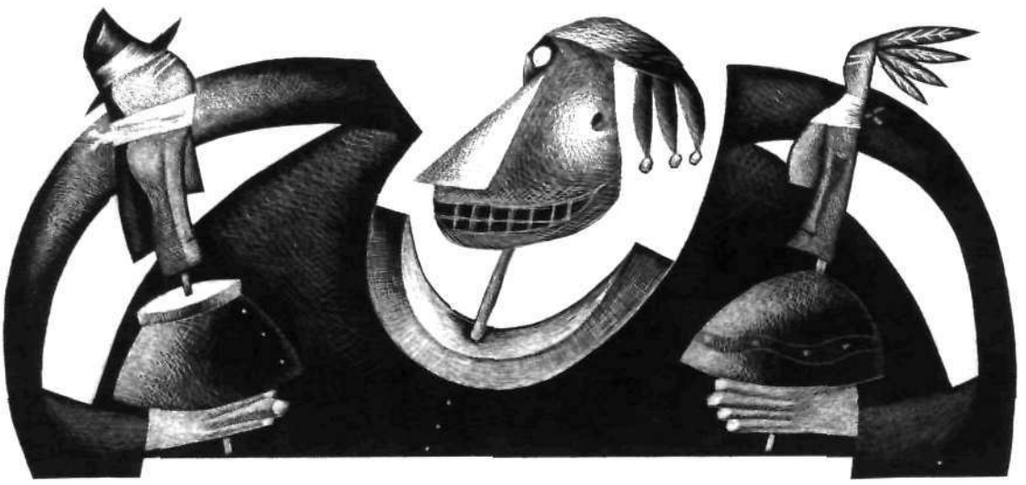
Bernard Lévy

Illustration: Jacques Courroyer

ETHNICITÉ

INACCOMPLISSEMENT ET TRANSCULTURE

Un regard transculturel sur le conflit Canada-Québec



LAMBERTO TASSINARI

L'HISTOIRE DU CANADA est l'histoire du conflit entre Anglais et Français, les deux peuples qui se considèrent comme fondateurs. En réalité, il s'agit de colonisateurs qui ont bien mal fondé le pays, comme tous les colons d'ailleurs. Du reste, ils ne peuvent pas donner aux nouveaux venus ce qu'ils ne possèdent pas entièrement eux-mêmes: le statut de citoyen. Aujourd'hui, l'aspect qui frappe le plus l'observateur est la désunion des deux partenaires principaux. Ce phénomène tient certes en partie au conflit historique opposant la France à l'Angleterre. Cependant, la naissance de la Confédération canadienne demeure irrémédiablement marquée par un pacte signé entre deux parties inégales, entre un vainqueur et un vaincu. Cet acte de fondation n'a jamais vraiment satisfait les Canadiens français qui ont continué à se sentir plus ou moins colonisés. Canadiens insatisfaits auxquels on a même volé le nom de Canadiens, ils se sont longtemps isolés, protégés par leur religion catholique et enveloppés dans leur langue.

Cette insatisfaction et son hypothétique solution constituent la toile de fond du drame que représente l'interminable processus d'identification et de libération vécu, sinon par tout le peuple québécois, au moins par une vaste partie de ses élites. Une nécessité comparable de distinction et d'identité concerne aussi les Canadiens anglais qui se sont sentis et se sentent toujours menacés par les États-Unis. La majorité canadienne si redoutée au Québec ne constitue, en effet, qu'une frêle minorité à l'échelle nord-américaine, mais les Québécois francophones n'ont guère tenu compte de cet élément de similitude. Pour une grande majorité d'entre eux, les «Anglais» continuent de représenter la majorité et le pouvoir.

Cette perception a duré jusqu'au milieu des années 70. Elle semble s'estomper au moment de l'arrivée du Parti québécois au pouvoir, en 1976. Une majorité nouvelle — francophone — prend conscience de sa force dans les limites de l'espace géographique du Québec et les Canadiens français du Québec achèvent leur transformation en Québécois, amorçant le passage de minorité à majorité. Délicate métamorphose qui se poursuit.

Les «Néo-Québécois»

Entre ces deux pôles, quelle place occupent les immigrants? Une grande proportion d'entre eux demeurent convaincus que ce processus d'affirmation nationale ne les implique pas. Ils perçoivent le Québec comme une figure pathétique, non tragique de l'histoire. Les immigrants, qu'ils l'expriment explicitement ou pas, comprennent que la phase cruciale de l'aventure indépendantiste du Québec se déroule au sein d'une société riche. Ils savent aussi que le Québec ne se trouve pas dans la position de victime caractéristique d'un pays colonisé; ils savent que le Québec n'a jamais été une terre occupée comme l'a été l'Algérie et que la situation du Québec ne saurait se comparer à celle de l'Irlande du Nord. Beaucoup de «Néo-Québécois» estiment enfin que l'indépendance ne se fera pas sans d'importantes secousses économiques. D'ailleurs, se demandent-ils souvent, pourquoi et comment s'engager dans un projet sans idées ni programme définis, où ils ne distinguent que l'appel de la race et de la langue?

Majorité et minorité

Les immigrants, qui ne constituent pas, bien entendu, un groupe homogène, sont, eux aussi, généralement fort liés au passé. Souvent, leurs sociétés d'origine ont été dominées (et en certains cas elles le sont encore) par des régimes violents. De plus, tout immigrant a appartenu à une majorité: ethnique, religieuse, linguistique... Une fois émigré, il est prêt à accepter sa condition de minoritaire causée par le déplacement. Mais son intention profonde, partout où cela est possible, est d'accéder à la majorité. L'immigrant, au-delà du mythe du «déracinement» est le minoritaire le moins subversif qui soit!

Au Canada, depuis la réforme multiculturaliste des années 70, les relations entre les communautés se sont davantage compliquées. L'immigrant est porté à évoluer à l'intérieur de sa communauté d'origine et à n'établir avec l'ensemble de la société qu'un lien faible et formel.

La communauté autochtone s'insère elle aussi dans ce cadre multiculturaliste avec son désir d'épanouissement et de distinction. Le tort et les humiliations subis par les Amérindiens ne doivent pas nous empêcher de dire qu'eux aussi, tout en poursuivant peut-être avec efficacité leur politique, se montrent incapables d'agir avec une vision politique non partisane. Malgré cela toutefois, la seule

Illustration: Jacques Cournoyer

présence, le seul problème amérindiens posent de telles difficultés à l'État canadien que leur influence ne peut qu'être positive, à long terme, sur l'évolution politique du pays.

De toute façon, jusqu'à présent, le multiculturalisme comme doctrine a réussi à assurer ce qui semble constituer son but: l'inégalité dans la différence, l'inachèvement civil et politique de la société canadienne.

Le système québécois des communautés culturelles poursuit, bien que les nationalistes fassent semblant de l'ignorer, le même objectif avec le but supplémentaire de créer des minorités, afin de faire mieux émerger le profil majoritaire de la communauté de vieille souche.

Ethnicité et politique

Au Canada comme au Québec, nous avons une société fortement marquée par l'*ethnicité*. Or, dans les pays occidentaux, nous assistons au conflit de deux forces: la force centripète, au centre de chaque culture nationale, colle les individus à l'ethnicité et, au nom de la différence, est en train de décomposer les États pluriethniques; l'autre, celle de l'homologation cosmique et du devenir même menace de nous faire disparaître dans l'indifférenciation. Aujourd'hui, toute communauté, tout groupe, tout individu semble vouloir revendiquer un statut de protagoniste social et politique. Cet engouement de toute minorité pour elle-même, pour l'affirmation de sa culture, semble dériver de sa peur de disparaître.

Partout, on assiste à la crise des notions-valeurs de nation, de langue, d'identité et, en même temps, en réaction à cette crise, à une survalorisation de l'ethnicité. En effet, la technologie a fait éclater l'espace et le temps, produisant une crise au double visage dont il n'est pas facile de reconnaître le bon côté. Mais le réveil de l'ethnicité n'implique pas le refus des moyens et des pratiques de la culture mondialisée de consommation. Les défenseurs des valeurs traditionnelles, en s'acharnant à la défense de leur identité, le plus souvent ne s'aperçoivent même pas qu'ils se font broyer par la grande machine de la culture de masse mondialisée.

Au-delà de l'*ethnicité*

Au Canada, les premiers responsables du statu quo sont les appartenants à la culture majoritaire. Là devrait se produire la rupture. C'est l'*ethnicité* de la culture anglophone dominante qui doit éclater d'abord. Il faut une volonté d'ouverture réelle: dans la promotion de la langue de l'Autre et de sa culture. Je compare l'*inutilité* de la langue française, en Amérique du Nord, à l'inutilité de l'art dans notre civilisation. Cette *inutilité* est la première raison de la nécessité de sa défense. Mais tout comme l'art qui n'est plus que marchandise, ayant perdu toute puissance subversive, la langue française, qui serait signe certain de différence, risque de devenir le réceptacle de pulsions de force et de frustrations dans les mains d'une minorité nationaliste revancharde. Je ne crois pas que Québec français signifie nécessairement Québec libre...

Je vois, dans le contexte canadien, les effets, tout minimes qu'ils soient, d'un emploi provocateur des langues. Il s'agirait de faire jouer aux media ce rôle de provocation par l'utilisation de l'autre langue ainsi que de plusieurs langues minoritaires. Ce ne serait qu'un geste exemplaire certes, non pas une pratique officielle, dirigé contre les idées reçues et les préjugés qui imprègnent toute culture nationale. Les media joueraient ainsi une fonction réellement politique, en nous apprenant à dépasser certaines différences qui nous séparent encore.

Si ces gestes provocateurs et d'autres étaient posés par la culture dominante envers celles qui en subissent l'hégémonie, ces dernières seraient poussées à agir de même à l'égard de leurs minorités respectives. Des majorités qui s'autodéstabilisent: voilà le «scandale» transculturel.

Au Canada, nous voyons deux communautés qui n'ont pas été capables en près de trois siècles de cohabitation de se constituer en société civile. Il s'agit des deux cultures qui ont dominé la modernité. Leur antagonisme réside bien dans leur modernité, dans le fait d'être, l'une la culture de la révolution industrielle, l'autre, celle de la révolution bourgeoise (et cela, même si au Québec la Révolution passa inaperçue...). Dépassement difficile, mais que les temps exigent de deux rejetons américains... Prenons le projet indépendantiste québécois. Au-delà de sa praticabilité économique (qui ne nous intéresse pas), ce qui le rend inacceptable à mes yeux tient à la renonciation implicite au politique, à l'harmonisation exigée par une réalité sociale pluriculturelle, harmonisation qu'on devrait obtenir par des interventions radicales sur le tissu social et non par le cosmétique multiculturel qui ne serait certainement pas abandonné dans un Québec indépendant.

Nation en péril, péril dans la nation

La culture *transculturelle* est ce qui reste après avoir perdu certains de nos caractères ethniques. Mais lesquels? Certainement les plus intolérants à l'égard des différences. En d'autres mots, les éléments d'ethnicité qui excluent les autres. Ces éléments, on les retrouve en partie au fond de l'affectivité nationale, dans la confortable chaleur de l'amour de la patrie.

Le processus d'identification nationale, au moins tel que nous le connaissons, n'est pas un processus de libération. La guerre froide ethnique des deux nations ou des trois nations est plus qu'un simple débat constitutionnel: il faut déplacer les enjeux sur le plan de la cité.

La revendication québécoise, ce désir-névrose de rétablir la francité perdue, s'étend sur une trop longue période de temps et elle a manqué d'énergie, d'hommes et d'occasions au moment où la modernisation aurait coïncidé avec un projet d'État-Nation, pour être acceptable aujourd'hui. Elle n'a plus aucun sens politique. Le contenu politique devrait se manifester sous d'autres formes: dans la totale ouverture de la citoyenneté, dans l'abolition de tout ghetto multiculturaliste, dans la résolution du rapport Anglais-Français (nœud du blocage politique) et enfin dans des choix radicaux de politique économique, sociale, écologique.

Une identité autre

Le Canada et le Québec constituent un cas exemplaire pour la réflexion philosophico-politique contemporaine. Au Canada, on devrait, au moment même de l'éclatement de la Confédération, réussir à hausser la mise et être capable de dépasser les limites imposées jusqu'à présent par le conformisme idéologique, d'animer le débat d'idées nouvelles, d'indiquer une direction. Transformer cette société inaccomplie en institutionnalisant son inaccomplissement, en faisant du Canada, pays incertain, non pas un pays rhétoriquement fort mais symboliquement autre. Et le Québec est le levier de cette métamorphose politique.

Le Québec ne peut plus percevoir sa situation comme une aventure tragique, unique, nationale. À défaut de quoi il ne devient qu'un chapitre insignifiant de la déperdition ou de l'affirmation universelles. En se fixant sur lui-même, le Québec est en train de gaspiller ses dernières onces d'authenticité. Il doit établir son rapport à l'universel en développant jusqu'aux dernières conséquences les contradictions qui le constituent. Vouloir à tout prix une «identité qualifiée», selon l'expression du philosophe italien Giorgio Agamben, signifie vouloir conserver le côté sombre de l'Histoire. Les nombreuses insurrections nationalistes de cette fin de siècle semblent être une sorte d'apologie théâtrale de la modernité. Être Français, Brésilien, Italien, Québécois ou Canadien ne constitue pas une antidote contre le malaise existentiel et politique. Il faut chercher ailleurs. Au-delà de la normalité, dans les plis de la maladie, dans l'art libéré de son autorité (auteur), trouver une identité autre sur laquelle fonder une politique qui n'oublie pas le vide, la mort. Une politique qui tienne les êtres humains ensemble au nom de leur simple humanité. Comme au début. ■

Lamberto Tassinari est le directeur de Vice Versa.

La relance du

NÉNUPHAR

Une prestigieuse collection à l'épreuve du temps

La prestigieuse collection du NÉNUPHAR créée par FIDES *en 1944 est maintenant dirigée par le professeur* MAURICE LEMIRE de l'Université Laval. Cette collection rassemblera, dans une présentation distinctive et attrayante, des œuvres marquantes, parues avant 1980, qui ont passé l'épreuve du temps.

Les trois nouveaux titres de la relance NÉNUPHAR sont unanimement reconnus comme des classiques de la littérature contemporaine.

Le temps des lilas et *Zone*
de MARCEL DUBÉ
340 pages – 39,95$

Convergences de JEAN LE MOYNE
358 pages – 39,95$

La Sagouine d'ANTONINE MAILLET
184 pages – 34,95$

Un magnifique coupe-papier/signet est offert gratuitement à l'achat d'un de ces volumes (quantité limitée).

FIDES

LION D'OR
M O N T R É A L

1676, RUE ONTARIO EST

Téléphone: 598-0709
Télécopieur: 598-1637

Désir réprimé. Passion interdite. Onanistes de tous les pays, unissez-vous! L'indignation sent le soufre; mais l'ascétisme pue. Entre l'absolu du désir et la tentation du beau, du bien, du bon, faut-il trancher? Ne coupez pas! Ne coupez pas!...

DÉLIT DU CORPS *et corps du délit*

CONTRE LA PÉNURIE DES SENS

MICHEL ONFRAY

S'IL FALLAIT UN EMBLÈME À LA PHILOSOPHIE occidentale dominante, ce serait sans conteste Origène: un peu niais, prenant les enseignements du Nouveau Testament au pied de la lettre, il conclut, en lisant les évangélistes, qu'il faut se sectionner les génitoires pour en finir avec le désir. Hélas, les choses ne sont pas si simples, sinon, il suffirait d'une bonne lame, dans un acier bien trempé, pour congédier les impérieuses voix du corps. Le pauvre Origène en fut pour ses frais: flasque, défait du corps, le sexe n'est plus qu'un vulgaire appendice déserté par la vie qui, elle, continue de ravager le corps mutilé. Il dut alors comprendre, mais un peu tard, que le lieu du désir n'est pas le phallus, mais la tête, le cerveau. Et qu'on ne perd pas la tête aussi facilement.

Illustration: Gérard

Le désir congédié par le plaisir

Après lui, et forts de sa leçon, les philosophes qui vendent à tour de bras l'idéal ascétique ont mis au point d'autres techniques, plus efficaces. C'est alors qu'ils firent la promotion de la castration éthique, de l'«éviration» métaphysique. La méthode est simple: il s'agit de débusquer le désir, de le circonscrire, de l'étouffer en attendant qu'il réapparaisse — et avant de recommencer l'opération autant de fois qu'il est nécessaire.

Où est donc le désir? Dans le corps, bien sûr, mais plus particulièrement dans les sensations, où il affleure et se fait manifeste. Sentir, goûter, toucher ont été investis de dégoût. On a laissé à l'homme la vision et l'ouïe qui ont l'avantage de mettre à distance. Qui plus est, l'image et le son demeurent des médiations propres, nettes, sans compromissions avec un réel par trop sensible. Les couleurs et les vibrations, les lignes et les modulations sonores présentent l'intérêt de toute forme purement conceptuelle, théorique, idéale parce que distanciée. L'image et le son valent d'abord comme des productions détachées du corps. Leurs modalités sont moins impérieuses que celles du toucher, de l'odorat et du goût qui exigent le contact, la mise en relation directe d'une peau et d'un objet, d'un organe et des substances volatiles qui se détachent de la matière.

Pervers, malin et soucieux du bien social, de l'intérêt collectif, le philosophe vendeur d'arrière-monde proposera de sublimer le désir.

On a donc débusqué le désir dans la sensation; on l'aura circonscrit dans ses modes; il s'agira de l'anéantir, de le détruire. D'abord, la hiérarchisation des sens, puis la tentative d'éradication. Bien sûr, on ne détruit pas le désir. Au mieux, on le congédie, un temps, par le plaisir — avant qu'il ne réapparaisse sous la même forme. L'hédonisme dira, d'ailleurs, que la meilleure façon de gérer le désir, c'est de l'engager sur la voie de sa réalisation. Faire, c'est défaire. Satisfaction, puis jubilation, dépense d'énergie et apaisement. Il n'y a pas de quoi convoquer polices et chiens de garde.

Comment se débrouiller avec le désir quand on opte pour une autre solution que la satisfaction hédoniste? Tout simplement en fabriquant de la culpabilité. Et comment s'y prendre? En associant le désir à de la répulsion, du négatif, du déclencheur de dégoût. En modelant le système neuronal par le dressage dans le dessein de produire de nouveaux chiens de Pavlov. Le désir sexuel surgit-il? Écoutons Rousseau pour savoir comment s'y prennent les tenants de l'idéal ascétique: on conduira le jeune esclave de sa libido dans un hôpital où on le forcera à une station prolongée devant le lit des syphilitiques, on lui montrera les blennorragies, les sexes purulents, les croûtes, les prurits suintants, les glaires et les peaux eczémateuses. Le but étant d'associer dans les limbes de l'âme la sexualité et la répulsion, au sentiment de rejet viscéral. Ainsi, en bon animal dressé, l'adolescent aura intégré la haine de la sensualité que son système nerveux superposera à la manifestation du désir. Confondus de la sorte, désir et dégoût s'annihileront. Reste un sujet inhibé, certes, mais docile, utile pour le social, obéissant, prêt à servir pour d'autres tâches — grégaires la plupart du temps. Origène métaphysicien.

Que disait l'hédoniste? Masturbez-vous, masturbez-vous sans cesse à défaut du bordel, et n'en croyez pas le méchant docteur Tissot — contemporain helvète de Rousseau — qui vous dira, dans le livre qu'il consacre au sujet, que vos oreilles pousseront, que votre cervelle s'amollira et que vos yeux s'auréoleront d'un mauvais cerne sombre. Ne croyez pas l'hygiéniste, le médecin qui prédisent la mutation génétique aux petits onanistes que sont tous les pubères et les adolescents. Et parfois d'autres, plus tard, encore. Onanistes de tous les pays, unissez-vous. Et n'ayez cure des professeurs, des prêtres, des médecins qui invitent à la contention, à la rétention.

Parfums tièdes des peaux aimées à l'époque des premiers baisers

Pervers, malin et soucieux du bien social, de l'intérêt collectif, le philosophe vendeur d'arrière-monde proposera de sublimer le désir, de l'intégrer dans une forme socialement valorisante: le mariage. Ainsi encagé, le désir sera coincé entre fidélité, monogamie, procréation et habitude. Quatre logiques castratrices efficaces — et l'on n'en parlera plus. À défaut de contenir, on canalise. Feu le désir. Ci-gît l'enthousiasme, il a passé la main à l'entropie. Le couple génère ces fatigues à la vitesse de l'éclair. De son côté, l'hédoniste court, les jambes à son cou, sachant qu'il y a dans le contrat de mariage plus de poison qu'il n'en faut pour tuer un régiment de célibataires...

Quittons le registre du génital par trop manifeste pour lui préférer celui, plus subtil, de l'olfaction — autre façon de dire la sensualité. Comment, donc, s'arranger de son nez lorsque les effluves viennent le solliciter? Pourra-t-on renifler, s'emplir les poumons et jubiler aux odeurs, aux fragrances? Certes non, diront les ennemis de la chair. L'odorat est un sens vulgaire nous désignant trop comme les animaux que nous n'avons cessé d'être. Il nous ramène à l'évidence: la bête est toujours en nous, le flair est un instinct architectonique. La presque totalité du cerveau.

Si vous voulez utiliser votre nez, diront les philosophes associés aux prêtres, faites-en usage pour stigmatiser, flétrir, salir. Par exemple, agissez comme Kant qui parle de l'épouvantable odeur de poireau des nègres; faites comme Buffon qui s'attarde sur l'odeur d'urine des peuples Samoyèdes; allez-y comme Schopenhauer ou Marx qui parlent de la puanteur juive, ou Sartre des puanteurs du peuple. De grâce, n'ayez recours à cet appendice pour autre chose que pour dire ce que vous ne pouvez sentir. Odeur de chocolat des goûters de l'enfance, de la bergamotte ou de la cannelle des thés et tartes aux pommes des moments heureux? Parfums tièdes des peaux aimées à l'époque des premiers baisers ou des chevelures chaudes de la lumière d'un été brûlant? Que nenni! Voilà des repères pour le romantique délirant, attardé et niais, des références pour le sensuel, décervelé et primaire. Rien qui concerne le philosophe, cette machine à ne jouir que des concepts. L'hédoniste enseignerait, quant à lui, à s'emplir les poumons de signes éloquents. Il dirait la part primitive à l'œuvre dans les lieux qu'on imagine les plus purs, les plus propres et les plus aseptisés. Il déconseillerait la *Critique de la faculté de juger* du sinistre curé de Königsberg parce qu'on y parle ni des parfums, ni de la cuisine. À peine de la peinture et de la musique. Il ne voudrait entendre parler que des beautés singulières et non d'un Beau idéal — inexistant par définition, chimère de vieux philosophes sans chair.

Illustration: Gérard

Comme certaines installations en art contemporain

Le penseur contemporain élargira la gamme des objets philosophiques. Comment penser la gastronomie, par exemple? Quel statut pour le goût — sous toutes ses formes? Et l'on verra se déchaîner la corporation fustigeant le malotru ayant eu l'audace de faire d'une bouteille de Château Pétrus, d'une bisque de homard ou d'un fondant au chocolat des objets susceptibles d'un abord philosophique. On arguera de l'impossibilité radicale d'écrire une critique de la raison gastronomique, on hiérarchisera pour mieux exalter une toile de Poussin et déconsidérer un suprême de volaille aux truffes. L'honneur sera sauf et l'on aura dit que l'idée de Beauté relève bien du domaine philosophique, mais en aucun cas de la réalité d'un plat qui ravit le palais, donc le corps.

Là encore, bien sûr, l'hédoniste s'inscrira en faux. Il vantera les mérites de la cuisine, art de l'élégance, de l'équilibre, de l'harmonie, des mélanges et des saveurs révélées; il dira la beauté d'une œuvre fugace, concentrant du temps, du travail, de l'énergie, de l'intelligence, et vouée à la disparition — comme certaines installations en art contemporain; il exprimera, enfin, la prééminence du corps dans les jugements de goût, c'est-à-dire dans le jugement de valeur.

Parmi ceux qui enseignent l'idéal ascétique, où donc sont les philosophes s'ils aiment si peu la chair, les sens, le corps, la vie, les sensations, l'émotion? Dans un paradis, un ciel des idées, un univers totalement désincarné. Le lieu de l'aliénation, où l'on s'évertue à vivre dans un espace purement imaginaire. L'enfer, donc. À trop avoir fréquenté les universités, les écoles, les églises, les princes, le philosophe en a oublié la vie. Il a donné des armes aux institutions qui, elles, ont déclaré la guerre à la vie et au mouvement pour leur préférer la mort et le statisme. On gouverne mieux les morts. Le penseur a devancé le trépas, bien souvent — du moins celui qu'on enseigne, qu'on édite, qu'on lit et qu'on transmet.

Mais ne désespérons pas. D'Aristippe de Cyrène aux anonymes des murs de Mai 68, en passant par les gnostiques licencieux, les Frères et Sœurs du Libre Esprit, les libertins érudits du Grand Siècle et leurs suivants, Sade et La Mettrie, et tant d'autres, il existe une cohorte de philosophes hédonistes qu'on a tenus à distance. Eux sont les amoureux de la vie, ils haïssent la mort et l'ascétisme, vomissent les invitations au renoncement et jubilent devant les multiples formes prises par la vie. Ceux-là savent qu'il n'est que matière, que le corps est un temps, agencement de celle-ci, d'une certaine façon, avant le trépas. La mort aura nos yeux, c'est certain. Au moins, qu'avant cette heure, nous l'ayons méprisée, en usant la vie jusqu'à la corde. ■

Michel Onfray, né à Argentan, dans l'Orne, a trente-trois ans et enseigne la philosophie. A publié un essai sur Georges Palante et, chez Grasset, Le ventre des philosophes, Cynismes *et* L'art de jouir.

Report on the Fate of Certain Senses in MOSCOW

DAVID HOMEL

Coming into the Sheremetevo airport on a typical grey autumn day on Air France (I left on Aeroflot, a measure of just how hard I wanted to hold onto that unlivable but truth-bearing place), when we passengers reached the customs barrier, a fellow traveller turned to me, a Pole who, like me, was on a literary mission to Moscow. "Do you smell it already? I do. It is the smell of Moscow." And I did. Though at the time, I could not have described it.

IN TRUTH, it is the smell of things that belong to everybody and, consequently, to nobody. Nowhere is this truer than in the stairways of the great apartment blocks designed to substitute for neighbourhoods. The concept of *quartier* is absent or nearly so, eliminated by decades of totalitarian urban planning. After all, identification with a neighbourhood hinders, if only for a few crumbs' worth of attachment, the identification with the central state, downtown. No one can fail to identify the sense of a Moscow stairway. It seems as though it is every tenant's patriotic duty to relieve his (or hers, who knows, anything is possible) bladder between the ground floor and the first. This creates a permanent pool, which sooner or later freezes over. Knowing evolution, you would think some opportunistic amphibian, eyeless and pale, would spontaneously spring from this rich brew of culture. Negotiating one of those stairways is similar to exploring a cave, since it is usually done in total, breathtaking darkness. Someone has made off with the lightbulbs, or their filaments, so fragile, have given up the ghost. Yet, contrary to spelunking, the explorer moves upward, not down. And when one sense is deprived — in this case, sight — the others intrude with increased accuracy, which might explain the particular sharpness of these uric stairways.

Once inside one's flat, there is a ceremony to be observed, and it has everything to do with the passage up the stairway. It is called keeping the outside out. An army of carpet slippers stands by the door of every Moscow flat. You enter, take no more steps than absolutely necessary, pull off your boots and put on the carpet slippers. One size fits all. The next stop is the washroom. You wait for the rust to clear out of the hot water tap, then lather your hands until they're red, in the impossible assignment of washing the city's grime out of your pores.

I amused my friends and relations in Moscow by asking them to translate the word "privacy" into Russian. Or *intimité*, if you prefer. There was a point to this little test, and they knew it. Some translations for this concept, so dear to the heart of our Western democracies, give nothing better than the word for "solitude" or "loneliness." Which does not include the idea of shared solitude, romantic intimacy, upon which the institution of the couple is based. A more realistic rendering offers "nook" or "corner," a square metre or two where one might have the privilege of thinking one's thoughts. Surrounded by the scents of others, of course. The scorching smell of laundry drying on the hot water pipe. The particular odour that comes from often-used cooking oil as it waits for its next assignment, stored on a shelf in a cold oven.

Yet if there is a national scent in this new construct called Russia, it is the sweet smell of vodka on a man's breath, in the subway, at dawn. What astounds us reasonable drinkers is the early hour at which such perfumes may be captured. It is best appreciated at daybreak in the close quarters of a metro car or a bus. Any part of town will do. The sharp yet comforting smell of vodka fills the air, warmed by the crowd, providing a sense of recognition. We are all in this together, that smell says. Together in this enterprise of forgetting, of enduring, and thank God we have this companion to help us with that endless

Illustration Gérard

labour. The nature of the seal on a 500-gram bottle of vodka gives pause for reflection. Kubanskaya is my favourite brand, but any one will do. Instead of a screw top, that one might replace after consuming part of the contents, when you open a bottle of vodka, you discover that the seal is all of a piece and cannot be re-used once it's been broken. The bottle is open; the genie has escaped. What does one do, if one is a reasonable man on a cold day, with a bottle that cannot be stoppered again? Do I need tell you?

Which may account for the nearly undressed corpse I came across one blustery morning in the bushes just behind the Russian Parliament, the site of Yeltsin's stagey August 1991 stand, and the Russian democrats' honest defence of their gains under Gorbachev, symbolized by the building itself. Perhaps this shoeless, coatless, extraordinarily dead gentleman was attempting to jam the genie back into the bottle. The genie would have none of it, with mortal results for the man. Judging from the passers-by and the police, this did not seem to be an uncommon occurrence.

The only smell that brightens this northern town comes from the southern republics, those brand-new countries currently absorbed in ethnic wars. Georgia and the Caucasus have given Muscovites brutal television shots night after night, as well as their national dish, the *shashlik*. Shish-kabob, we call it. On a cold day, there is nothing more hope-inducing than the scent of grilling hunks of spiced pork, which immediately calls for a half-litre bottle of beer bought off a truck providentially parked nearby. All this to be consumed standing in the open. Casual social life, no matter the temperature, is conducted outside, without shelter, because of the total absence of cafés, taverns or bars, those para-public, intermediate spaces that make life in our democracies so sweet, so defensible. Everything takes place outside, standing or, better, leaning against some object more resolute than your own body. And luxuriating, if possible, in the heat of a *shashlik* fire, sparked by the occasional bit of fat that detaches itself from the greater mass and drops into the flames.

Subway tunnels provide shelter when the cold becomes too numbing. Down below, in the underground reminiscent of Dostoevsky's invention, all manner of commerce springs to life. The crowd gathers, the temperature warms as a band playing antediluvian instruments beats out Dixieland tunes behind a sign that proclaims, "We love American jazz." My vote for the most courageous workers are the portrait artists who draw in nearly total darkness, and succeed in producing a likeness. For the sentimental, there are puppies and kittens for sale. The sellers shelter them inside their jackets, and on those same jackets are pinned a picture of the animal, splendid, and full-grown, a fine expression of hope in the future. Despite their poverty, Muscovites will give money to any charity, any cause, the most far-fetched, the least plausible, especially those involving the depiction of the Virgin on an icon. Incense burns in the tunnels below the Metropol Hotel, where now foreigners pay hundreds of American dollars per night for a room in a building that used to house Lenin's clique. Passers-by gather around the intoxicating smell of incense, so sweet to smell in a subway. For that brief moment of grace, they will leave a blue ten-rouble note in the box that holds a painted likeness of the Orthodox Virgin, in front of which an incense-burner smoulders.

Offer any respite for the senses — imported music, the scent of the old gods — and you will be recompensed by the Muscovites' seemingly endless capacity to give. What does all this mean for us Westerners? Their world is our world, I assure you. If not already, then soon. ■

David Homel is a Montreal novelist whose last work is Rat Palms.

SENS *dessus dessous*

Entretien imaginaire

BERNARD LÉVY

Entre le goût, l'odorat, l'ouïe, le toucher et la vue...

Je vous déguste, je vous sens, je vous entends, je vous touche, je vous vois.
Je vous mange, je vous respire, je vous écoute, je vous palpe, je vous regarde.
Je vous apprécie, je vous hume, je vous ausculte, je vous frotte, je vous observe.
Je vous lèche, je vous flaire, je vous perçois, je vous tâte, je vous épie.
Je vous aime, je vous parfume, je vous sussure, je vous caresse, je vous couve.
Je vous digère, je vous renifle, je vous assourdis, je vous gratte, je vous hypnotise.
Je vous métabolise, je vous subodore, je vous auditionne, je vous assomme, je vous surveille.
Je vous dégoûte, je vous empeste, je vous cacophonise, je vous répugne, je vous guette.
Je vous écoeure, je vous pue, je vous repousse, je vous abasourdis, je vous foudroie.

Question: Vous êtes mal à l'aise au sein du monde actuel. Comment votre inconfort se traduit-il?

Réponse: Je fais partie de ces gens pour qui la chaise confortable reste encore à inventer. Les concepteurs d'ameublement bardés de leurs certitudes esthétiques oublient toujours les fonctions du mobilier qu'ils destinent aux pauvres consommateurs. Où trouver un fauteuil ou un canapé humainement acceptables? Quant aux sièges réalisés pour les moyens de transport, je ne connais pires instruments de torture: pour peu que le voyage dure quelques heures, hématomes, ankylose et escarres purulentes guettent les malheureux passagers.

J'appartiens aussi à la grande majorité de ceux pour lesquels la table demeure le lieu principal de rassemblement; j'aime de préférence les longues tables de bois (bois de chêne ou bois de pin) devant lesquelles on s'asseoit seul et, le plus souvent, en groupe: famille ou amis. J'ai aussi une table — ma table venue de mes mains de brumes et de sels — devant laquelle je m'installe tous les jours. J'en caresse amicalement le plateau légèrement rugueux avant de commencer à travailler. Cette façon de toucher du bois n'a rien de superstitieux, à moins que vous ne perceviez dans ce frôlement l'esquisse ou le reliquat d'un antique geste sacré.

Q.: Vous ne passez pas pour un fin gourmet. Ne seriez-vous pas plutôt à classer parmi les ascètes et les puritains?

R.: Dites ces mots: «À table! A tavola!» Ne sentez-vous pas déjà un monde de plaisirs et de sensations en bouquet accourus de loin et de tous les horizons? Âcres odeurs de réfectoires embouchonnés, jeux cachés sous la table, dégustations des premières sucreries; et la soupe brûlante; et les interminables parties de cartes jusqu'aux lueurs de l'aube...

Je fais également partie de ces gens qui adorent les pâtisseries. Je dénie pourtant aux boulangers les plus exotiques de réussir, ne serait-ce qu'une fois, les baklavas ou les kadaïfs aussi bien que ma mère. «C'est une question de saveur du miel», m'a déclaré péremptoirement un spécialiste. Je veux bien le croire mais rien ne m'empêchera de penser que des millions et des millions de Méditerranéens et bien d'autres citoyens de pays de passion ignoreront à tout jamais de leur vivant ce qu'il y d'absolument unique — est-ce le miel? est-ce la taille douce des noix et des amandes fines? est-ce le talent conjugué à la grâce? —, ce qu'il y a d'absolument singulier dans une simple bouchée de ces gâteaux maternels de feuilles ou de fils d'or. Cette sensation que je ne partage avec personne tient certainement à mon palais ou si vous préférez à mon enfance — un reste d'infantilisme précieusement conservé. Je n'en ai qu'un et naturellement, il est unique puisque je ne me connais pas de frère jumeau. Souverain, je demeure fidèlement accroché à mon palais dont je ne tolère pas que l'on conteste l'autorité en matière de goût. Donc ici pas de discussion; moi, pourtant si bavard...

Q.: Votre combat avec les éléments naturels est permanent. Vous aimez que les paysages soient à votre service et que la météorologie vous soit toujours favorable. Me contrediriez-vous?

R.: D'une mère à l'autre, je veux dire l'océan, j'ai toujours rendez-vous avec les vagues et le vent. Encore l'enfance. J'aime les longues plages de sable. Je contemple les vagues musclées et j'avance nu-pieds dans l'eau glacée qui saisit mes mollets et les roidit. J'avance comme un dompteur qui prétendrait maîtriser le rugissement de la houle. Je crois crier plus fort que le fracas assourdissant de la mer. Je me retire toujours vaincu. Mes pas retrouvent bientôt le sable sec de la plage où le grondement de l'océan est plus rassurant. Hors du danger des lames de fond, je me distrais de l'effort d'un jogger luttant contre le vent ou de l'application butée d'enfants érigeant un château que le soleil, avant la marée, effrite. J'ai froid. J'ai chaud. J'existe un moment.

Q.: De quoi avez-vous peur?

R.: Je suis comme tout le monde: j'ai peur de ce que je ne sens pas. C'est ainsi. Il me faut apprendre à apprivoiser mes terreurs. Je ne peux pas. Y parviendrai-je jamais? Est-ce seulement souhaitable? Dominerai-je un jour la crainte que suscitent chez moi les radiations nucléaires? Impossible de percevoir immédiatement les effets de ces radiations. Leurs manifestations pernicieuses sur moi me désagrègent silencieusement. Je le sais, même si je ne le sens pas tout de suite. Il me faut croire sur parole ou sur papier les ingénieurs qui, chiffres en main, ne cessent de me promettre qu'ils ont pris toutes les précautions humainement possibles fondées sur des calculs de probabilité d'une probité incontestable. Ils promettent tout, ils ne garantissent rien. Les émanations inodores, incolores et sans saveur, sorties sournoisement des usines, ont fait pisser et cracher le sang et mourir prématurément des générations et des générations d'honnêtes travailleurs. Discrètement. Sans bruit. Dans le soupir — le dernier — de la fatalité. Au moins, naguère, la pestilence des rivières m'éloignait de leurs bords nauséabonds. Aujourd'hui, les eaux polluées ne sentent rien. Un bain en toute innocence provoque, quelques jours ou quelques mois plus tard, des crises d'urticaire dont je ne me déferai qu'en déchirant ma propre peau.

Q.: Il n'y a pas que la nature qui vous irrite, vous n'épargnez pas les formes d'expression des arts contemporains.

R.: Oui, la musique contemporaine me fait mal comme une architecture de son qui s'écroulerait perpétuellement dans mes oreilles. Je comprends bien pourtant que la musique contemporaine se déploie dans un espace sonore sans cesse exploré, manipulé, essoré, distendu, dilaté, comprimé, brisé, atomisé. Cette musique est confinée dans un laboratoire acoustique dont j'aimerais m'évader de temps en temps. Je m'y sens enfermé comme un cobaye auquel des architectes du son — comment appeler autrement les compositeurs actuels? — font subir, tels des tortionnaires, des expériences de bruit. Ces gulp, grr, bfft, deurg, et j'en passe, me rappellent les onomatopées que l'on perçoit à travers la cloison des mauvais appartements. Certains sons électroniques, longs ou courts, évoquent une visite chez le médecin spécialiste de l'audiologie: «Vous entendez? Mmmm! Et comme ça? Je n'entends rien. Et maintenant? Aïe, ça fait mal!» Le son de Sarajevo: celui de 1914 comparé à celui d'aujourd'hui. Étrange et douloureux concert. Vous rappelez-vous le coup de pistolet libérateur des fusils et des canons? Des millions de tympans éclatés sans bruit. Qu'est-ce donc que ces cliquetis, ces chuintements, ces percussions et ces modulations douloureuses des fréquences à côté de la détonation des mortiers dans les rues et les cris de douleur? Et le silence après Hiroshima? Quand j'écoute de la musique contemporaine, je sens, donc je sais, ces horreurs.

Q.: Et la peinture vous fait-elle aussi mal?

R.: Le jour où j'habituerai mes yeux aux morbides espaces des œuvres d'art de notre temps, je crois que j'aurai atteint un degré d'insensibilité pathologique. Les peintres, les sculpteurs, les vidéastes ne ménagent pas leurs efforts, ni leur imagination, pour me provoquer et même m'insulter à seule fin de me forcer à réagir. Et combien de visiteurs passent devant leurs œuvres, le regard lisse pour ne pas voir l'innommable ou pour l'esquiver comme s'ils craignaient de recevoir un coup de poing en plein visage!

Q.: Avez-vous déjà tenu de tels propos en public?

R.: Vous m'y avez un peu forcé. Ne me croyez ni meilleur ni plus courageux que je ne suis. Je suis comme tous les intellectuels. J'attends que l'on me donne la parole. Je suis comme eux: aussitôt, j'énumère la liste de mes griefs qui résument mon plaisir et mon inconfort de vivre: une vraie colique verbale, tantôt froide et cynique, tantôt acide et purulente, selon la fièvre du moment ou mon tempérament. Entre le bon sens, le non-sens et une foule de contresens. ■

Bernard Lévy, journaliste et rédacteur scientifique, est également rédacteur en chef de la revue Vie des Arts. *Il fait partie du comité de rédaction de* Vice Versa.

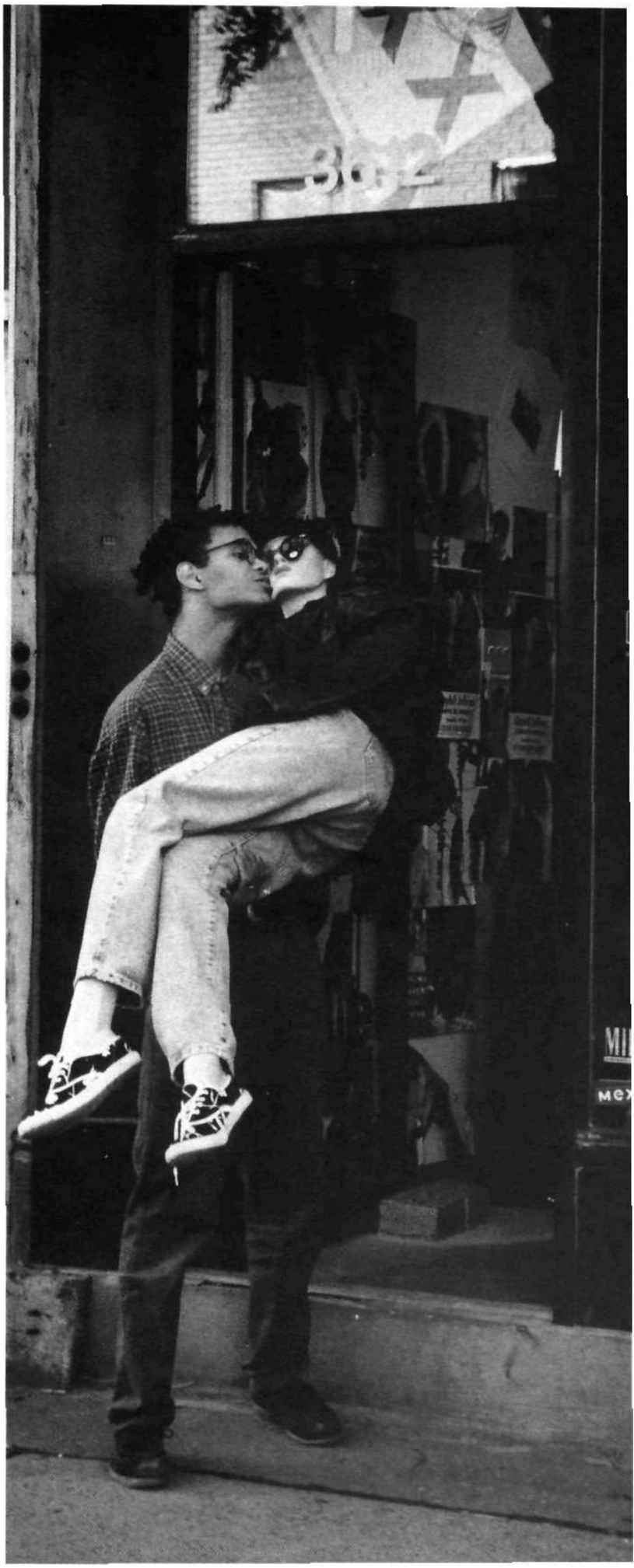


Photo: Gilbert Duclos

Champigny

Tous les jours de 9h à 22h 844-2587

REVUES, LIVRES, DISQUES, VIDÉOS VHS, REVUES, LIVRES, DISQUES VIDÉOS VHS, REVUES, LIVRES, DISQUES, VIDÉOS VHS, REVUES, LIVRES, DISQUES, VIDÉOS VHS, REVUES, LIVRES, DISQUES, VIDÉOS VHS, REVUES, LIVRES, DISQUES, VIDÉOS VHS, REVUES, LIVRES

4380 St-Denis, Mtl H2J 2L1
Stationnement et entrée à l'arrière rue Drolet

Mt-Royal

Si vos goûts sont aussi raffinés
en musique qu'en littérature...

les nouveautés de l'étiquette

AMBIANCES MAGNÉTIQUES

Les Granules
au royaume du Silencieux

Michel Faubert
Maudite Mémoire

Ambiances Magnétiques en concert
une théorie des ensembles

Jerry Snell
Life in the Suicide riots

Robert M. Lepage
adieu Léonardo!

Bruire
les fleurs de Léo

disponibles chez tous les bons disquaires
pour recevoir notre catalogue

DAME
(distribution ambiances magnétiques etcetera)
CP 263 Succ E, Montréal, Canada, H2T 3A7
téléphone 514-842-7479
télécopieur 514-281-1884

San Pietro a Gropina, late summer

LEOPOLD PLOTEK

AT NIGHT THE HUNTER'S PACK seeps through these groves,
stopping now here now there to mark an olive trunk,
the hunter behind the hounds quiet as moonshade.
And then the dogs cluster around the fountain of the faun,
and lap and lap their fill, slobbering on the flags Actaeon's blood.
The moon sets. By the sandstone wall, the hunter unstrings the bow
and unbinds her hair.

No use looking for clues next morning, though. The rosy water's
all evaporated from the trough. The wall saw nothing.
Its only eye was blinded long ago by Leo X, who cut instead
a mullioned keyhole hung with cannonballs. Over the lintel post
there is a seraph etched who may have seen, but horror
wrapped him in wings. He belongs to the darkness inside.

Morning burns faintly at the business-end, a lamp
with double shell, a pearl sucking some little sun
into the dry and hollow dark. Big spirits live here.
The nave is where they meet now, in an endless game:
upstart A.C. Evangel, the expansion-team, is on your left,
and on your right, Inter-Paganus, the old champs,
whose club's associated with the old field here.
Top shooters on their side: Eagles, each with his bug-eyed prey,
perched in stone-blossomed boughs (Soul tackling Flesh),
and crouched Chimaera, tail in jaws (Strength fed on Cunning);
a ridge-backed sow suckling her four fat seasons; a she-wolf
feasting upon a lamb; some club-tailed lions locked
at each other's cheeks, and grapes in giant clusters hung
from fiddle-headed stems.

The challengers across the way: Peter and Paul
peering from reeds; lettered Ambrosius, dispensing Law;
then Samson, whitecap-headed, humped aboard the lion;
a Father milking his forked beard, and then three crones,
wing-tailed and suckling serpents. Curls of acanthus,
Messiah's crown of Victory on Death, and then,
from a cracked almond, the Man Himself, blessing.

And finally, the Trophy: a great Cup,
pulpit for stories old and new. It stands
on knotted snaky legs and little spooked caryatids:
all pop eyes, ten-fingers-up-to-God, these are the Kropina,
the folk of these here parts. A totem of the three evangels
grows from them: Mark's lion, Matthew with the book,
topped by spread-eagled John. To one side some swirls,
four dozen nippled panes; but to the other, holy smokes!
A split-skinned, bird-sexed man grasping his feet,
each ear licked by a massive python, and below,
a Siren, seaweed-haired and parting the two ends
of her spiny cetaecian tail.

Unfolded now, the cherub turns the chalice right around:
they are waiting for us to leave.

Out back, behind the apse, licked by late August sun,
struggles a scrawny vine, strangled by briar and rose.
San Pietro kneels on Pratomagno but the watersheds look hopeless.

Later, at Loro Ciuffena, above the tumult of the old
cascade we hear, from bridge to bridge without a stop,
the beat of the escaping days.

"Anche agosto, anche agosto, andato è per sempre". ■

Leopold Plotek, painter, teaches at Concordia University in Montreal.

Photo: Bruno Tarenti

PIRANDELLO

la querelle des points de vue

WLADIMIR KRYSINSKI

LE THÉÂTRE a beaucoup changé depuis l'année 1921 lorsque *Pirandello dut quitter précipitamment*, et par la porte dérobée, la salle du Teatro Valle à Rome. Car tel fut entre autres choses le prix du scandale de *Six personnages en quête d'auteur*. Depuis cette époque, on a écrit et produit du théâtre dans l'esprit de la distanciation, de l'absurde ou de la cruauté. On est retourné aux sources du rituel et du corporel. On l'a construit comme théâtre de la mort. Aujourd'hui, on le repense et on le reconstruit en tant que théâtre dialectique et politique, au carrefour de la modernité et du postmodernisme où le spectacle et la performance auraient préséance sur la mimésis. C'est par l'œuvre de Heiner Müller, si bien servie à Montréal par Gilles Maheu, que se produit aujourd'hui la vraie révolution tranquille du théâtre contemporain. Celui-ci paraissait essoufflé.

On peut dire sans exagération que Pirandello a ouvert toutes ces voies. «Nous sommes tous sortis du ventre de cette pièce», constatait il y a trente-cinq ans le dramaturge français Georges Neveux. En ce sens, *Six personnages en quête d'auteur* reste une référence incontournable du discours théâtral moderne. Son bréviaire esthétique, mais non un catéchisme qu'il faut réciter à tout bout de champ.

La reprise du drame de Pirandello au Théâtre du Nouveau Monde est un geste significatif. *Nolens volens*, ce spectacle constitue un retour tout à fait instructif aux sources du théâtre du XXe siècle tel qu'il s'est joué dans et par sa diversité. L'entreprise pirandellienne départage le théâtre imitatif du théâtre critique, conscient de ses enjeux face au public et à la tradition bourgeoise de la représentation théâtrale. Le public montréalais aura donc pu vérifier l'actualité de cette pièce.

La mise en scène d'André Brassard renonce volontairement à des gestes scéniques extravagants que le texte de Pirandello pourrait présupposer. Brassard fait un travail solide sans donner dans une originalité excessive. À cet égard, on se souviendra de la mise en scène d'Anatoli Vassiliev, lauréat du Festival de théâtre des Amériques de 1989, qui a poussé au paroxysme la leçon du pirandellisme, en multipliant hors-scène les foyers de dialogue et d'action. Brassard admet comme axiome l'interpénétration de la scène et de la salle. Il installe dans la salle les comédiens qui font le public. Il joue adroitement de la représentation se représentant elle-même, tout en montrant qu'il est au fait des réalisations mémorables de *Six personnages*, comme la célèbre mise en scène de Pitoëff d'où se dégageait une certaine aura de mystère. Brassard explore plutôt l'horizontalité de la scène que sa profondeur pour mettre en relief l'immédiateté de ce qui s'y produit.

Le mérite de cette mise en scène, bien servie par le décor (Michel Crête), par les costumes (Mérédith Caron) et par les éclairages (Claude Accolas), c'est qu'elle amuse le spectateur. Le plaisir esthétique et le plaisir tout court sont là. Brassard a bien ponctué le quiproquo entre le monde prétentieux du théâtre et l'univers passionné des personnages. Il a joyeusement exploité les ressources comiques de la pièce: le snobisme artistique collet monté des comédiens, la grossièreté de Madame Pace et l'existence incertaine et problématique des personnages à mi-chemin entre le songe et la vie. En somme, la réussite de Brassard est celle de quelqu'un qui a vu *La rose pourpre du Caire* de Woody Allen, film pirandellien à la lettre.

Pas de fausses notes frappantes dans la distribution. La création de Jean-Louis Millette (le Père) rompt avec la tradition de ce rôle qui d'habitude est représenté de façon nerveuse, un peu délirante, ce qui accentue la confusion intérieure et la fragilité psychique du Père, philosophe autodidacte et porte-parole du pirandellisme. *Six personnages en quête d'auteur* est joué dans la traduction de Marco Micone. De prime abord, il est difficile de constater en quoi consiste la pertinence de cette traduction et ce qu'elle apporte de nouveau. Micone traduit de façon plutôt conventionnelle sans concession apparente aux usages langagiers du Québec. Il faut rappeler qu'à la différence de Joyce, la révolution pirandellienne n'est pas dans la langue. En tout état de cause, la version de Micone sonne juste.

Hlady vs Kafka

Amerika, roman inachevé de Kafka, montre une Amérique mythique telle que Kafka ne l'a jamais connue. Mais le mythe est suffisamment proche de la réalité pour qu'on prenne au sérieux les tribulations du jeune Karl Rossman qui y arrive, «expédié» par ses parents, «parce qu'une bonne l'avait séduit et qu'elle avait eu un enfant de lui». Dans ce roman, Kafka semble vouloir vérifier le bien-fondé de la formule forgée en Allemagne par Ludwig Max Goldberger qui, en 1903, appelle l'Amérique «das Land der unbergrenzten Möglichkeiten», «le pays des possibilités illimitées». Les pérégrinations de Karl dans le pays des chances infinies constituent le sujet du roman de Kafka. L'auteur du *Procès*, dit-on, y écrit son seul roman optimiste. Soit, mais il faut le dire vite. *Amerika*, c'est la recherche du paradis dans un enfer pavé des meilleures intentions par tous les *self-made men* et *women*. Kafka ne s'y trompe pas. Cette Amérique qu'il montre doit être l'illustration du rêve américain auquel succombent d'innombrables gens dans d'innombrables pays. Toutefois, les archétypes humains que rencontre Karl peuplent le pays de monstres plutôt qu'ils n'habitent un espace de bonheur perpétuel. Dans cette Amérique où se cristallisent des rêves de réussite, Karl va parcourir les cercles successifs de l'enfer pour aboutir au Grand Théâtre de la Nature de l'Oklahoma où tout homme doit pouvoir réaliser ses rêves. Là s'arrête le roman. Il est significatif qu'à la fin du spectacle de Gregory Hlady, Karl rencontre Joseph K., le héros du *Procès*.

La conception et la mise en scène de Hlady à la Veillée transforment *Amerika* en un théâtre magico-rituel, celui auquel nous habitue Hlady depuis le montage du *Retour* de Pinter. J'avais parlé à propos de cette mise en scène de la «salade russe» du fait de son caractère hétéroclite. Cette fois-ci, le plat servi par Hlady a une bonne saveur exotique. Il est agréable à voir et à consommer à condition d'oublier le roman de Kafka. Le metteur en scène met à

contribution la musique grandiose de Malher et le chant de Vladimir Vysotsky. Il mise sur le cirque avec culbutes, déplacements perpétuels des personnages, déréalisation de la scène qui devient un espace ouvert où littéralement tout est permis pourvu que ce tout soit théâtralement valable. La théâtralité recherchée par Hlady vise à rendre le monde et les êtres méconnaissables, immergés dans une aura d'intensité de mouvements et de gestes qui se justifient uniquement comme mécanismes d'un théâtre entièrement replié sur lui-même. Ce «hladysme» débridé sert bien *Amerika* et l'univers étrange de Kafka. Le spectacle transmet le message obsessionnel d'une aliénation qui s'empare des êtres humains destinés à vivre et à agir en Amérique. Karl tourne en rond. Son espoir de voir sa liberté se réaliser ne semble pas s'accomplir.

À l'exception de Kim Aleksander qui joue le rôle de Karl Rossman, tous les comédiens incarnent plusieurs rôles. Les gestes, les mouvements et les contorsions les absorbent au point qu'on a l'impression qu'ils participent à un Grand Théâtre du Monde dont les ficelles sont tirées par un dieu invisible mais qui s'appelle probablement Mr. Capital. Tels sont les tenants et les aboutissants de cette *Amerika* de Hlady. Au risque de se répéter, il imprime un style fantasque à l'univers bizarre de Kafka. Et ce style y colle bien. Hlady lui-même joue un mélange de rôles où il met à contribution ses capacités plastiques et une mimique caractéristique qui exprime à la fois l'arrogance américaine et la désinvolture de quelqu'un qui ne perd pas le nord dans le royaume de ceux qui jouent impitoyablement le jeu de «catch as catch can». Kim Aleksander porte bien la naïveté et la fraîcheur du jeune «disparu», comme l'appelle Kafka. Sont excellents dans ce spectacle Elisabeth Albahaca, magique, mystérieuse, généreuse, manipulatrice; Linda Roy, toujours distinguée, rieuse, sûre de ses charmes et qui contraste bien le rôle de Clara avec ceux de Frieda et de Pepi. Claude Lemieux, bizarre et maniaque, rêveur et obsédé, incarne les rôles successifs de l'oncle Jakob, du domestique, du Gérant de l'hôtel et de l'homme du couple. James Hyndman, intériorisant l'aliénation à laquelle le condamne le monde ambiant de l'américanisme, est très expressif, quasi tragique en tant que soutier, convaincant et véridique dans les autres rôles où il se prête bien aux mécanismes de la machinerie sociale et professionnelle du Nouveau Monde. Jean Turcotte, qui joue respectivement le Capitaine, Mr. Pollunder, Robinson et le Chef du personnel, exprime avec force son implication dans les rouages de la «société des possibilités illimitées». Cette *Amerika* est donc un nouveau succès du théâtre de Gregory Hlady. Évoluant entre une musique et une gestuelle riches de signes divers, le metteur en scène frise une gratuité déroutante. Il compose, en fait, un théâtre à saveur exotique, surréaliste et rituel.

Leçon d'authenticité

C'est vrai: elle chante, elle danse et elle rit beaucoup, Pol Pelletier au Théâtre d'Aujourd'hui. Dans cette *Joie* (du 9 au 31 octobre dernier), mise en scène par Gisèle Sallin, elle est unique, infailliblement elle-même, irréductible aux compliments d'usage. Elle raconte son histoire, leur histoire. L'histoire du Théâtre expérimental des femmes dont elle est la fondatrice, l'ambassadrice, l'animatrice et la comédienne. Ce *One Woman Show* est une leçon d'authenticité, d'histoire et de mémoire. C'est aussi un monologue, un chant, un rire qui disent une longue fidélité à l'idéal et à la lutte. Portée par l'inébranlable conviction qu'elle ne peut pas avoir tort, Pol Pelletier joue avec l'histoire et l'Histoire, avec les autres, avec les masques, les symboles et avec les archétypes. Sa féminité et son sens de justice ont été blessés par le social, par le machiste et par l'institutionnel. Ainsi raconte-t-elle en détail, réalistement, factuellement comment tout cela s'est passé. Comment les femmes au Québec, les artistes de théâtre ont décidé de constituer leur propre identité avec des moyens d'action appropriés. Le corps et la voix de la comédienne traversent des espaces symboliques qu'elle identifie, nomme et qu'elle met en jeu. La quête d'une communauté, le rapport à la mère, l'amour et la mort, la transformation du social par le féminin. L'idée d'une internationalisation de la quête féminine et de la solidarité avec toutes les femmes engagées dans cette quête. Pol Pelletier raconte et mime, danse et récrée sans animosité, sans acharnement. Elle garde toujours une distance ironique et auto-ironique par rapport aux faits et par rapport aux idées. Elle établit un contact instantané avec le public. Celui-ci ne pourra pas oublier ce théâtre de la force de la nature, cette intensité et ces rythmes du vrai que la narratrice scénique ne cesse de magnifier par sa présence qui déborde le théâtre et qui contraint la vie à être là comme substance et souci quotidiens d'un engagement total. ■

Wladimir Krysinski est professeur au Département de littérature comparée de l'Université de Montréal.

Photo: Les Paparazzi

Le grand défilé en trois temps

Festival des films du monde • Festival international de nouvelle danse • Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo

L'œil qui ment *de Raoul Ruiz/FFM*

IOANA GEORGESCU

NON, CE N'EST PAS LE 1er MAI. PAS D'HOMMES-PANCARTES, NI DE CHARS ALLÉGORIQUES. IL S'AGIT ICI D'UNE AUTRE FÊTE QUI DURE PLUS D'UN JOUR. DEPUIS LA FIN DE L'ÉTÉ, DES MILLIERS D'IMAGES CINÉMATOGRAPHIQUES SUPERPOSÉES DÉFILENT. UN CORPS COMPOSITE À CENT BRAS BOUGE AUX RYTHMES DES MUSIQUES OU DE SON PROPRE SOUFFLE: C'EST DÉJÀ L'AUTOMNE. AUSSITÔT, D'AUTRES IMAGES ARRIVENT DES QUATRE COINS DU MONDE: THÉORIQUEMENT, C'EST L'ÉTÉ DES INDIENS. L'OMBRE DE L'HIVER SE PROFILE TOUTEFOIS, L'OBSCURITÉ, LE FROID SONT AU RENDEZ-VOUS. ENTRE LA CANICULE ET CE MOMENT PÉNIBLE, DEUX FESTIVALS DE CINÉMA ET UN DE DANSE SE SUIVENT À GRANDE VITESSE. BOMBARDEMENTS VISUELS ET SONORES, ZIGZAGS ENTRE LES SALLES NOIRES, LES CORRIDORS, LES ESCALIERS. LA LUMIÈRE S'ÉTEINT, L'ÉCRAN S'ANIME. AILLEURS, LES PROJECTEURS S'ALLUMENT, PLACE AUX CORPS EN MOUVEMENT.

PRIMO TEMPO: L'ÉTÉ

Festival des films du monde

En accordant le Grand Prix des Amériques à *El lado oscuro del corazon*, d'Eliseo Subiela, on faisait d'une pierre deux coups à cause de la «double citoyenneté» argentine et canadienne du film. On saluait ainsi le cinéma hispanophone, à l'honneur cette année, sans oublier de complimenter aussi l'hôte du festival. Ce film suit un poète, Oliverio, dans sa crise existentielle. Celui-ci a une exigence assez particulière: la femme de sa vie doit voler. Il vit à l'intersection de deux triangles. Le premier est marqué par son amour pour Ana, une prostituée, et par la relation ambiguë avec un personnage féminin incarnant la Mort. L'autre triangle est dessiné par l'amitié masculine avec un artiste flamboyant et contestataire, déclaré obscène, et un Canadien barbu. Dans le rôle de ce dernier, André Melançon ne peut pas passer inaperçu, ni par son physique, ni par son jeu complice.

Mon cœur, côté clair ou obscur, ne fut pas tout à fait conquis par ce film. Le sujet est pourtant intéressant, mais cette réflexion sur l'amour, la liberté et la création n'arrive pas toujours à la hauteur de ces concepts. Les superbes textes de Benedetti, Gelman et Girondon, qu'Oliverio récite en émaillant sa vie de poésies, écrasent à l'occasion une image teintée de surréalité. Dans cet espace à la fois concret et fantomatique, les morts et les vivants circulent librement. Les corps parviennent à se défaire du contrat gravitationnel. Pendant quelques secondes, l'idéal est atteint et la limite déjouée par l'envol et la traversée des frontières de la vie et de la mort, du rêve et de la réalité.

Dans l'optique d'un défi des limites du réel, plusieurs films abordent le sujet troublant des corps et des vies multiples. *Crystal Nights*, de la réalisatrice grecque Tonia Marketaki, explore le double avec une grande finesse intellectuelle et esthétique. Une protagoniste réincarnée vit à deux époques différentes l'amour pour un jeune juif. Le geste emblématique de l'antisémitisme du «Kristalnacht» inspire le titre du film et ponctue l'action située entre la Grèce et l'Allemagne à l'époque nazie, à la fin des années soixante. De ce double fond de la grande Histoire et de l'histoire individuelle se détache la figure remarquable d'une femme qui évolue entre le sépia et la couleur, entre hier et aujourd'hui. Double vie et mort de l'héroïne, une fille qui voudrait assurer la continuité, un corps où mère et fille ne font qu'un avec celui de l'amant juif. La force déchaînée de l'amour fait éclater les limites spatio-temporelles dans ce film superbe, d'une grande complexité.

Abstraction faite de la musique où l'excès du son «gipsy» et chansonnier finit par provoquer une overdose, la *Belle Histoire* de Lelouch réussit, par une stratégie narrative bien menée et maîtrisée à emporter même un spectateur hostile. Une bible revisitée, des personnages contemporains se déplaçant à la vitesse de la lumière sur une trajectoire longue de dix mille ans, la présence rebelle de Béatrice Dalle qui aime un Jésus gitan (oui, l'autre aussi), voilà les atouts de ce film de la joyeuse métempsycose.

L'œil qui ment, de Raul Ruiz, est le plus subversif de cette série. Il casse l'écran et pousse de l'autre côté du miroir une problématique où non seulement le réel mais la foi elle-même sont en crise. La limite est testée sur plusieurs territoires lorsque Félicien, un médecin spécialisé en phénomènes inexplicables, se voit plongé dans un monde envahi et guidé par l'hystérie du miracle. Il se retrouve devant une nouvelle réalité, celle de la multiplicité d'âmes et de mondes, la pluralité des personnes dans un même corps. Un maître androgyne, l'auto-engendrement selon des coïts rituels où des anguilles apparaissent symboliquement en gros plan, des enterrements de vivants pour nourrir des tableaux de chair humaine, des tableaux-réalités qui sécrètent une substance qui stupéfie, la vénération des chiens, voilà ce que Félicien découvre dans ce village portugais.

Au château du vieux Marquis vivent aussi sa nièce Ines et son mari Anthony, fabricant de béquilles, passionné d'instruments optiques. Ils partagent un même corps tout en vivant séparément. Les chambres sont peuplées de ces instruments impuissants devant un monde qui échappe à la rigueur de l'espace euclidien. Le sol se plie, les plans subissent une rotation. Un nouvel urbanisme est proposé dans l'utopie où le travail des immigrants semble surpris dans une autre ironie, par un tableau du réalisme socialiste. Ayant comme modèle le cerveau et le système panoptique, ce projet utopique est un autre indice de la destruction des coordonnées perspectivistes.

Iconoclaste, Ruiz détruit à coup d'images, à coup de reflets et de distorsions tout système de pensée orthodoxe. Les vérités et les certitudes observables, qu'elles soient scientifiques ou religieuses, sont ébranlées. En mélangeant et en brouillant les sources, Ruiz introduit une pensée agnostique saupoudrée d'accents alchimiques. La foi catholique est la cible d'une ironie sans merci. Des madones, semblables à celles qu'on trouve dans les médaillons kitsch, apparaissent à l'écran dans des médaillons vidéographiques. Un prêtre chasse les miracles et les croyants... Par l'exploitation et le travail du corps de l'image même: pellicules supersensibles, transparences, reflets, déformations, rotations, Ruiz rend compte d'un univers où l'on détruit les acquis de la perception optique. On entre dans un monde de l'inexplicable, de l'irrationnel où tout se joue en dehors des axes orthogonaux de la pensée rationnelle.

Cette année, les coproductions entre la France et la Russie représentent une nouvelle alliance de plus en plus présente à l'écran. Les angles coupants qui caractérisaient le cinéma russe se font polir, arrondir même. La viscéralité, la violence brute, la beauté dure et l'imagerie conflictuelle subissent une cure d'embellissement. C'est le risque couru par les créateurs de l'Est en acceptant ce pacte à double tranchant. *Luna Park*, de Pavel Lounguine, est un exemple de ce nivellement au profit du look. Ceci diminue la force d'un sujet en or: l'extrême droite en Russie et le dilemme d'un skinhead devant la découverte de son origine sémite. *Arithmetic of Murder*, du réalisateur Dimitry Svetozarov, échappe à la mésalliance avec la France. Une caméra nerveuse défait les morceaux d'un casse-tête autour d'un crime dans un appartement partagé par plusieurs familles. On est plongé dans un univers inquiétant. La logique interne du film est articulée par une fine mise en abyme des lois locales et complexes qui gouvernent les individus de cette micro-société. En situant l'action dans un contexte local, le réalisateur dénonce un état global qui affecte et infecte les pays totalitaires. Ayant comme mécanisme de base la dénonciation, d'une part, et la crainte d'être dénoncé, de l'autre, les vérités et les mensonges cohabitent dans l'espace flou de la peur.

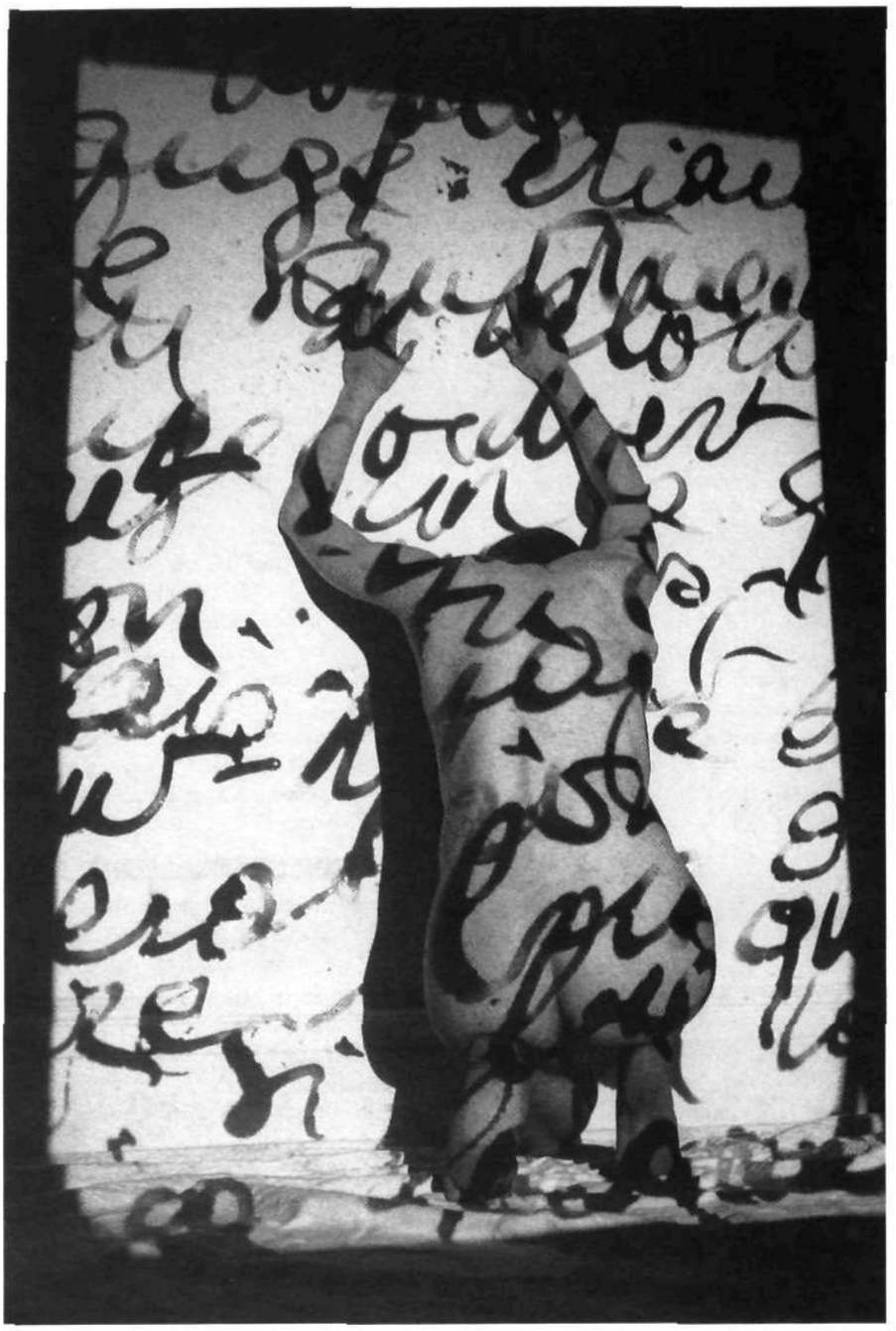
Déplacement vers New York. Vue de l'intérieur ou de l'extérieur, la capitale du monde est irrésistible par ses contrastes, sa folie, son énergie. Intimidante. Dangereuse. Démesurée dans l'urgence de vivre et de survivre. Fascinante. Stars, voyous, riches et pauvres y vivent ou y survivent. *Blast'em*, des Canadiens Joseph Blasioli et Egidio Coccimiglio, absorbe dans l'écran un spectateur qui devient à l'improviste paparazzo, participant à une vertigineuse chasse de Madonna et compagnie. Le titre que choisit Dany Levy, réalisateur et acteur du *I was on Mars*, dit tout sur le point de vue. L'aventure d'une Polonaise est une amusante descente aux enfers, d'abord pour elle, ensuite pour les autres; un fiasco «New York style» à rebondissements inattendus. Enfin, *Chain of Desire*, de Temistocles Lopez, est un film sur la plurisexualité des années 90 qu'il résume ainsi: «Alma wants Jesus who loves Isa who rejects Jerold who worships Linda who loves Hubert who pays Keith who needs Ken who loves David who seduces Diana who resists Mel who cheats on Cleo who grabs Joe who watches Angie who likes Alma.» Chacune de ces «perles véritables» sont enfilées dans une chaîne où chaque tendance se voit honorée: de l'amour hétéro/bi/homosexuel, au voyeurisme, au sadomasochisme, etc. La toile de fond newyorkaise assure la variété sur tous les plans dans un monde bariolé et plein de coïncidences.

INTERMEZZO: L'AUTOMNE

Festival international de nouvelle danse

Si l'année dernière l'accent était mis sur la danse-théâtre, cette année l'option est visiblement plus puriste, même si des textes participent parfois avec leurs corps bavards à cette danse. La musique se tait, les trous du silence se remplissent de souffles rythmés. Des micros les amplifient jusqu'à donner au corps une nouvelle définition (Marie Chouinard). Quelques œuvres misent encore sur la théâtralité vivifiante (SOAP, O Vertigo). Le côté spectaculaire, la pratique du mélange des genres et des médias continuent de fasciner (La La La Human Steps).

En mettant l'accent sur la «danse-danse» on voulait proposer un questionnement sur la danse actuelle à travers ses propres formes et langages sans trop de détours vers l'artifice. Des éclairages plus sobres et abstraits se retrouvent dans des œuvres minimalistes au léger goût new-age (Laurie Booth). Emblématique, la présence de Trisha Brown est la preuve vivante d'une réalité: tôt ou tard, l'avant-garde devient tradition. Dans ce contexte, il est difficile de ne pas céder ou recéder devant la démesure, devant la rencontre multiple et spectaculaire du corps, du son, de l'image, dans des œuvres telles *Infante-Destroy* d'Edouard Lock. Pour une deuxième année consécutive, en accordant son vote à Lock, le public a affiché ses couleurs en prouvant que les La La La Human Steps sont à quelques longueurs d'avance. Si cette méga-production écrase le reste, ce n'est pas seulement une question d'échelle. La force d'une œuvre ne



Lettre à un homme russe de Jocelyne Montpetit/FIND

Photo: Guy Boremans

vient pas seulement de son monumentalisme. En petit ou en grand, si l'œuvre est substantielle et stratifiée, si le corps émetteur-transmetteur d'énergies sait parler plusieurs langues, il est difficile de contourner une œuvre.

C'est le cas du solo *Lettre à un homme russe* de Jocelyne Montpetit.

Le titre simple est fort suggestif d'une territorialité à la fois intérieure et géographique, fortement métaphorique. Cette métisse de la danse sait intégrer l'Autre, maniant admirablement la pratique du mélange sans les maniérismes qui accompagnent souvent les emprunts culturels directement plaqués. Entre l'Est et le Nord, entre l'Orient et l'Occident, Jocelyne Montpetit se trouve au cœur d'un riche carrefour. Pour cette pièce, elle s'entoure d'un environnement accentué par des chants, des morphologies et des couleurs slaves. En robe rouge sur neige blanche, elle glisse au sol, embrasse cette neige qui lui tombe des immenses poches. Pour un moment, pas de décalage, mais fusion: la boucle se boucle par la neige d'ici et de là-bas. Elle danse avec son ombre, valse avec sa solitude, repousse dans les extrémités de ses doigts l'intensité des émotions, dessinant les contours flous des souvenirs. Transfiguré par une profusion d'images mentales qu'elle cherche à projeter en dehors, son visage exprime la douleur et le déchirement, aussi la luminosité d'une presque coïncidence du réel et de l'imaginaire. Les espaces se touchent dans le court-circuit. Les gestes écrivent des mots à l'encre invisible et visible à la fois, rouge couleur de sang, couleur de ce pays et de la passion douloureuse. Le corps-objet devient corps de lettre et lettre du corps. Dans l'interprétation de cet état universel de l'intervalle, que tôt ou tard nous expérimentons tous, l'œuvre de Montpetit est chargée d'une extrême émotion. Du déjà senti, du déjà vécu, ou à vivre un jour. On aura tous écrit cette lettre.

SECONDO TEMPO: L'ÉTÉ DES INDIENS?

Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo

Double ouverture: celle officielle zébrée par un amour interacial traité pourtant assez banalement de façon prédictible par Anthony Drazan et la vraie célébration du *Opening Night* de Cassavetes. En primeur au Canada 1992, ce film des années 70 a passé le test du temps avec brio, offrant aux cinéphiles un grand cadeau. La casquette de Claude Chamberlan avec le X de Malcom annonçait la couleur «black» du film d'ouverture *Zebrahead*, qui souffrait de ne pas avoir été réalisé par un Spike Lee. Le X aussi de sexe qu'on aura eu l'occasion de voir dans une série bleue ayant en tête *Sluts and Godesses Video Workshop or How to Be a Sex Goddess in 101 Easy Steps*, d'Annie Sprinkle et de Maria Beatty. Dans ce vidéo qui transgresse toute frontière, l'image explicite du corps qui se retourne comme un gant rime avec parodie, mais surtout avec plaisir. Accessoires et mises en scène accompagnent avec humour l'escalade de l'échelle Richter de l'amour, qui compte entre autres, un orgasme de cinq minutes d'Annie Sprinkle. Ancienne prostituée et ex-star porno, aujourd'hui «artiste du sexe», Annie est un personnage fétiche. De plus en plus présente à l'écran ou en conférence, elle défend les plaisirs du «safe sex». Même si elle finit par tenir des discours redondants à cause d'un registre théorique limité, sa pratique en fait l'experte mondiale! Dans cet âge de grande déroute et d'inertie dans la lutte concrète contre le sida, dans cet âge où les cinq sens sont atrophiés par le travail excessif et les technologies abusives, Annie Sprinkle est la bienvenue.

Entre bleu et noir, tel pourrait être un premier spectre du festival. Bleu dans le propos, bleu dans beaucoup de titres aussi. Noir dans les problématiques ou dans la proposition formelle. Couleur des films de l'Est: un certain état d'esprit, un constat encore pessimiste, le désespoir, la solitude et l'humour noir aussi imprègnent une subjectivité tourmentée. *Les Jours Heureux*, du Russe Alexeï Balabanov, est tourné dans un noir et blanc saturé, tarkovskien. Ce film sur l'éphémère est un commentaire poétique sur la marginalité, l'injustice, la peur de perdre. Composé de véritables tableaux, le film montre l'errance d'un homme sans qualités et à noms interchangeables. Victime en apparence innocente, il peut montrer ses dents à l'occasion. Sa vie qu'il traîne en même temps que son corps est une succession d'exclusions, de cruautés, d'amours manquées. Point noir sur le fond de neige et de glace blanche, cet homuncule traverse la

Vidéo Blues de Árpád Sopsits/FINCV

ville à la recherche d'une chambre. Il rencontre des êtres grotesques guidés par la loi du mensonge et du rejet. D'une chambre remplie d'horloges bruyantes où il vit enfermé à clé, il passe à un macabre abri, sordide demeure de deux vieillards sadiques: père fou et fils aveugle. Les visites répétées au cimetière marquent son errance dans ce cul-de-sac. Dans cet espace désolé d'un Saint-Pétersbourg inquiétant, seul le passage répété du tramway relie l'action et la sécurise. Enfin, expulsé de l'appartement d'une prostituée aristocrate déchue, il s'enfermera dans un bateau-sarcophage abandonné par les copains sans-abri disparus. L'ouverture laissée par la dernière image du film est pourtant le résultat d'un couvercle qui se ferme sur la boîte: la sienne, la nôtre aussi. Ce geste ironique fait plonger la fin dans un noir très particulier.

De l'Est arrive une nouvelle vague de jeunes cinéastes hongrois: *Video Blues*, d'Arpad Sopsits, fait une démonstration de l'effet du fanatisme de l'image, de son pouvoir destructeur. Révélatrice et manipulatrice de vérités et de mensonges, l'image force les sentiments souterrains à faire surface à travers les grains et les pixels, à travers le flou de la mémoire. Les relations humaines sont étudiées en fonction d'une territorialité géographique et de l'image même. Deux frères, une femme aimée par les deux et qui en choisit un par défaut, une mère mourante. Deux pays, la France et la Hongrie, divisés par la frontière cicatrice du Rideau de Fer. Relais vidéo entre le frère qui a fui à l'Ouest et le reste, communications à travers des images emboîtées dans ces lettres vidéographiques: films d'amateurs en noir et blanc, souvenirs de jeunesse. Ping-pong d'images. Jeu propulsé. Jeu de plus en plus cruel qui finit par être dangereux et tragique. Le prix: la double mort. La mère achevée par le choc d'une vérité, Gabor par son propre frère. Ce crime à ricochet n'est qu'un astucieux suicide. Grâce à un dispositif mécanique et à un système de surveillance vidéo, Gabor, qui aime les mises en scène, parvient à ajouter et à enregistrer une image finale, celle de sa mort en direct.

Shadow on the Snow, d'Attila Janisch, tourné en noir et blanc, montre des êtres en détresse qui circulent à travers des paysages vastes, stériles et désolés, d'une beauté à couper le souffle, dans un thriller manqué. Le prétexte d'un homme qui se retrouve bénéficiaire du butin d'un hold-up devient secondaire. Si le scénario laisse à désirer, la principale qualité, outre celle visuelle, est la tension qui naît des divers conflits: la claustrophobie psychologique et l'étendue de l'environnement naturel, la banalité de l'histoire et la force des images si esthétisantes, lyriques, bien que dures, sévères mais pourtant *soft* dans leurs contours et leurs textures poreuses. L'image déborde l'écran déjà élargi par le cinémascope, on peut presque la toucher.

Ce père désorienté d'un enfant adulte comme chez Wenders est le héros minable d'une histoire minable; il meurt dans l'anonymat. La trace de son corps impressionne la pellicule. Ce corps qu'on ne découvrira probablement jamais se défera sur la neige dans l'oubli. Des images à strates, images à gratter et à caresser, dévoilent une angoisse individuelle ou collective, dans un pays déstabilisé par le raz-de-marée de l'Histoire.

Tout a commencé par deux frontières. En tombant, le Mur de Berlin et le Rideau de Fer ont déclenché un mouvement contradictoire de fusion-éclatement. Des monstres sont en train de sortir des plis des frontières. Lorsqu'ils se font œuvres d'art et non actes déments, leur force est inouïe. Le travail de création est affecté par cette crise de frontières physiques qui se poursuit à l'intérieur de celles contestées qui serrent et desserrent les pays. Partout: murs, clôtures, barricades empêchent l'accès, divisent la ville à mille rides.

New York City: «Do not cross», disent en langue policière blanc sur bleu les barricades du vidéo du même nom d'Istvan Kantor (Monty Cantsin? Amen). L'œil-caméra se déplace sur l'axe horizontal équidistant d'une triple clôture qui serre et étouffe le Tompkins Square. Cette caméra fait le tour du square emprisonné, nous sommes à notre tour les prisonniers du dehors. De gauche à droite, on lit l'interdiction en sens inverse. Vertige collectif que la caméra génère, dessinant par son mouvement une quatrième limite autour de ce parc névralgique, mythique, îlot-capitale des marginaux. L'image obsessive de la barrière policière, mots électroniques sur la bande, un paysage de synthèse, des images partielles superposées du corps de Monty Cantsin en performance. De plus en plus vite on tourne avec l'étrange sentiment déstabilisant d'une sorte d'anti-gravitation vécue horizontalement. Sollicitations multiples des mots à sens à peine effleurable dans la vitesse. Poésie violente inspirée par les prophéties de Nostradamus, à lire de droite à gauche. La bande policière écran de messages anti-frontière, anti-limite. Éclatement symbolique dans un discours qui annonce par le mot et par l'image de plus en plus rapide l'apocalypse sociale. Les émeutes qui ont mené à la fermeture du Tompkins Square n'en sont pour le vidéaste qu'un premier signe.

Fine

À Montréal, c'est l'hiver. Le défilé des festivals est temporairement interrompu. À New York, le Tompkins Square est libéré de la clôture par-dessus sa clôture, aussi des barricades. Le parc est maintenant ouvert. ■

Iona Georgescu, Ph. D. en littérature comparée, écrit, enseigne, peint. Elle fait partie du comité de rédaction de Vice Versa.

FESTIVAL INTERNATIONAL DE MUSIQUE ACTUELLE DE VICTORIAVILLE 1992

MUTANT WAYS

OF SHAPING NEW MUSIC

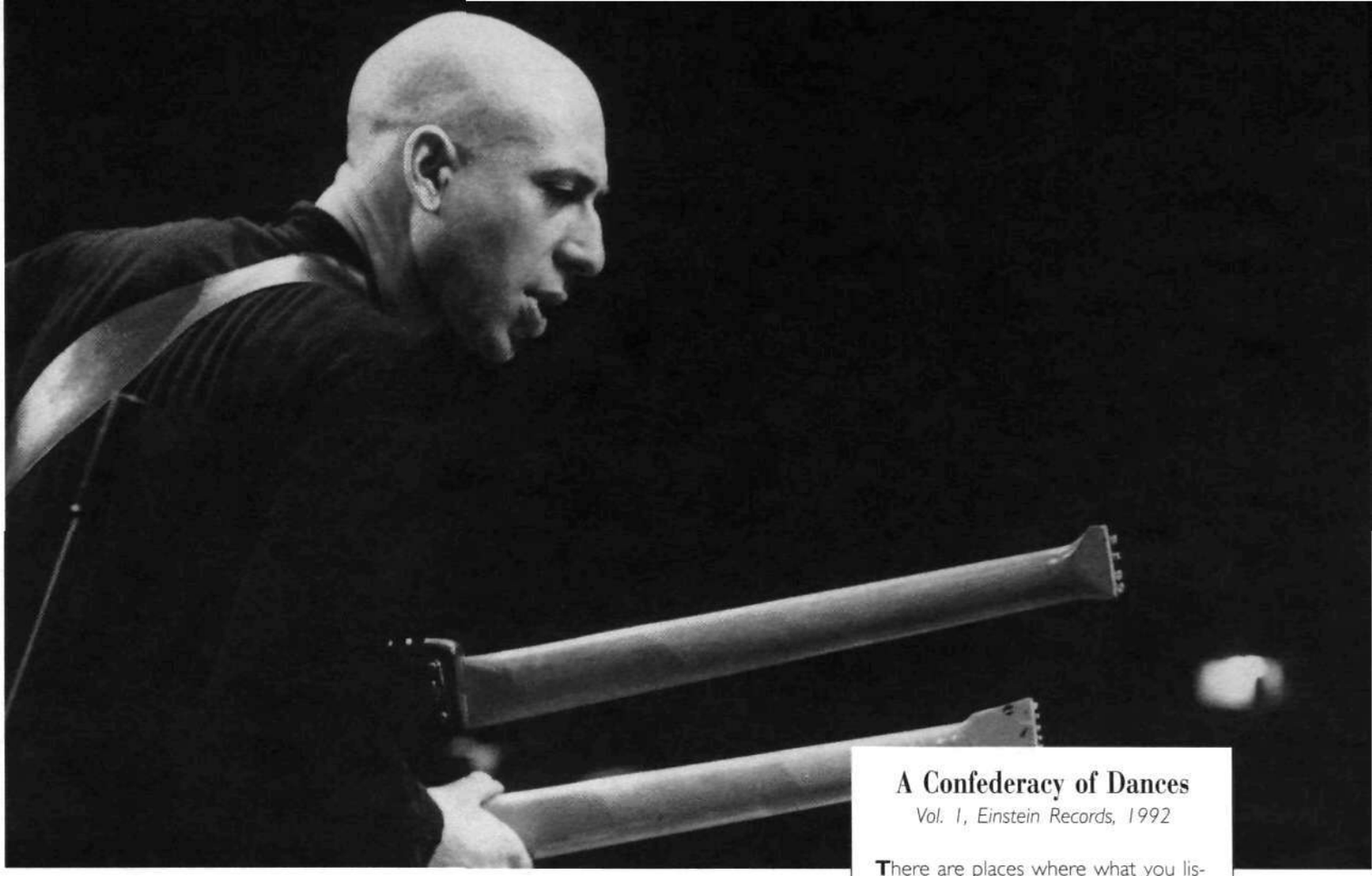
FABRIZIO GILARDINO

ELLIOTT SHARP AND FRED FRITH, EACH IN HIS OWN WAY, CLEARLY AND PLAINLY SHOWED DURING THE 10TH EDITION OF THE FIMAV (WHICH WAS HELD FROM OCTOBER 8–12) HOW TO WRITE CLEVER AND INTERESTING NEW MUSIC USING ORIGINAL AND UNCOMMON SYSTEMS. SHARP, ONCE DEFINED BY *MUSICIAN* MAGAZINE AS "A COMPOSER IN COMBAT BOOTS" WAS FEATURED IN A DOUBLE BILL PROGRAM WHERE HE PRESENTED HIS LATEST ORCHESTRAL PIECE *ABSTRACT REPRESSIONISM 1990–99* AS WELL AS THE MOST RECENT LINE-UP OF HIS OWN ROCK-FORMAT BAND *CARBON*.

Abstract Repressionism 1990–99, a work for three violins, a viola, three cellos, a doublebass, drums and electronic percussion, plus Sharp's doubleneck guitar/bass (although the live version seen in Victoriaville featured only two violins and two cellos) contains all the formal characteristics of previous long-form pieces written by the New York composer for larger versions of *Carbon*.

"Core materials are ordered in time and manipulated by the musicians using algorithms defined for each composition", explains Sharp. "The core materials may be mathematical, rhythmic, melodic, timbral or harmonic; the algorithms of use range from specific instructions to more general operational approaches. *Ir/Rational music* is a useful pun to describe what I try to manifest in my compositions. *Ir* represents acoustic phenomena and how we perceive them; *rational* is that which is structure and order (whether real, unreal, surreal, or superreal); overall is the *ir/rational* containing the other parts and binding them with intuition, chaos and the tangential. The title is journalistic although the music is not programmatic. Elements of control (government, police/military, religion, entertainment/news media, educational institutions, the aristocracy) continue to tighten up their absolute ability to shape what people think and do — not so much through overt means (although these are certainly being practiced) but by selecting against and undermining the ability of humans to process information and abstractify. This we must battle".

The piece is a much more formal work — compared to Sharp's early compositions such as *Larynx* — in the chamber music tradition, and it could be seen as a soundtrack for the end of the century: loud, dissonant, pungent, intense. Most of Sharp's music is about the unpredictable versus the ordered (at times musicians are improvising against structured parts), the idea of structure and non-structure interacting with each other: a real interface between order and chaos.



The second part of the evening featured Sharp performing with Carbon's smaller version, "a mutant strain of cybercore chamber ensemble", as the composer introduces the band. "Sonic vocabulary and operational syntax includes the natural overtone series, aspects of fractal geometry and chaos theory, urban/industrial sounds and textures, interlocked polyrhythms, cyclical and microtonal melodies, and improvisation in a matrix of composition".

Sharp and his four associates presented pieces from *Datacide* and *Tocsin* (both released on Enemy Records) as well as soon to be recorded tracks: acid comments on everyday life in America, such as *Bible Belt In The Mouth*, *Crime Crime*, *LA Law*, *My Blood Is Boiling*, grafted onto powerful and explicit rock music which makes the toughest hardcore band you know sound like a bunch of kiddies scraping their guitars.

Fred Frith is also interested in order and disorder; order from disorder and the other way around. His *Stone, Brick, Glass, Wood, Wire* for nine musicians (including Frith on handmade instruments plus some of the finest improvisers around: New Yorkers Lesli Dalaba, Guy Klucevsek, Myra Melford, Ikue Mori and Zeena Parkins; Montrealers Jean Derome and René Lussier; and Dutch drummer Han Bennink) is an attempt to build and shape improvised music within a set of rules without actually telling the musicians involved what to play, in a way similar to John Zorn's "game pieces" or certain aspects of Butch Morris's "comprovisational" structures: "a coherently or incoherently unfolding structure, arising from the finely-tuned intuition, imagination and skill of the makers", writes Frith on the program notes.

The scores provided to the musicians were photographs taken by the British guitarist and composer while touring — solo and/or with the myriad of projects he's involved in. Photos of brick and stone walls, electric wires, glass roofs, then transformed into a series of maps — with few instructions but no music written on them: "black vertical lines = silence", "coloured bricks played as sustained sounds", "glass size determines volume — bigger = louder," and so on...

Each musician has to interpret and fill them with actual sounds under the direction of Frith himself conducting time frames.

This unorthodox way to *read* music that hasn't been written at all is an exciting paradox and represents at its best this aesthetic of incoherent logic and law-organized chaos, so typical of post-jazz improvised music.

As John Cage once pointed out, "each performance of such a piece is unique, as interesting to its composer as to others listening. It is easy to see again the parallel with nature, for even with leaves of the same tree, no two are exactly alike".

This is truly vital music, talking a molecular, interstitial, polymorphous, extreme, open language, a lingo trans/forming itself at a dizzying speed. ■

Fabrizio Gilardino is a member of the board of editors of Vice Versa.

A Confederacy of Dances

Vol. 1, Einstein Records, 1992

There are places where what you listen to are only *adventurous sounds*. The *Roulette* is one of these. Since 1979 this New York space for new music has been presenting 60 to 90 concerts each year allowing "free improvisers, second-generation minimalists, Fluxus artists, instrument builders, serialists, jazz artists, computer hackers, microtonalists, guitar bands, performance artists, choreographers and the occasional virtuoso recitals" to look "for their voices and to do it in action, without pretence or preciousness" as *Roulette* founding member and director David Weinstein explains. Together with Jim Staley — the other founding member — he has just created *Einstein Records* in order to publish concert recordings chosen from the extraordinary archive of the *Roulette* Experimental Music Series.

The first release, a compact disc called *A Confederacy of Dances Vol. 1* features some of the most interesting and exciting composers and musicians from the so-called Downtown New York scene: guitarist Bill Frisell captured in a rare solo concert; turntable virtuoso Christian Marclay presenting his fascinating "vinyl theatre of *found sound*"; and John Zorn with an excerpt from one of his early *game pieces*, *Sebastopol*, for three classical musicians, three rock musicians and three improvisers.

The record is available from: Roulette, 228 West Broadway, New York NY 10013-2456.

Fabrizio Gilardino

Photo: David Lee

L'art entre subversion et subvention

LAMBERTO TASSINARI

Nos Beaux-Arts ont été institués, et leurs types comme leur usage fixés, dans un temps bien distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignifiant auprès de celui que nous possédons. Mais l'étonnant accroissement de nos moyens, la souplesse et la précision qu'ils atteignent, les idées et les habitudes qu'ils introduisent nous assurent de changements prochains et très profonds dans l'antique industrie du Beau. Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art.

PAUL VALÉRY, *La conquête de l'ubiquité*, (Pièces sur l'art, 1929)

SANS L'INTERVENTION DE L'ÉTAT, les arts ne survivraient pas au Canada. S'il ne s'agit pas d'un phénomène exclusivement canadien, c'est toutefois ici qu'il s'est développé dans une forme archétypale. D'habitude, pour expliquer l'intervention massive de l'État dans les domaines artistique et culturel, on évoque le faible nombre d'habitants de l'immense pays boréal. Il est incontestable, en effet, que 21 millions de personnes — si on considère le *Rest of Canada* —, ou 6 millions si on considère le Québec, ne sont pas suffisants à faire fleurir les industries culturelles. Si une des raisons du caractère dramatique de la situation des arts réside peut-être dans l'exiguïté du marché, la cause profonde du malaise des arts, ici comme dans le reste du monde occidental, est le statut même de l'art: sa définition ainsi que sa fonction. Dans la sphère esthétique, on ressent le même inconfort que dans la sphère socio-politique: l'humanité ne réussit pas à évoluer esthétiquement/politiquement au même rythme et au même degré qu'elle évolue techniquement. D'autre part, il ne peut y avoir une authentique évolution éthique et politique sans des changements profonds dans la façon de voir et de créer.

Descendons maintenant dans le quotidien avec un exemple tiré de l'actualité locale. Si la réponse à l'émergence socio-économique se résume à l'ouverture de plusieurs casinos à travers le Canada, cela signifie que nos groupes dirigeants — ainsi que, vraisemblablement, une bonne partie de notre société — n'ont que des priorités banalement économiques. Cela signifie que leur regard doit être aussi plat, vide et insignifiant que, disons, un bordereau ministériel. Est-ce que ce regard est compatible avec une évolution radicale de la conscience éthique, politique ou esthétique de la société? Nullement. Par contre,

Illustration: Jacques Cournoyer

ce regard et cette mentalité s'accordent parfaitement à l'univers actuel, vertical et hiérarchique, où chaque sphère de l'agir humain est isolée; où l'art reste une affaire de génie, de grand talent, de personnalité: d'excellence aussi excellente que celle d'un p.-d.g., d'une star du sport, d'un VIP et cetera. Ce n'est pas par hasard qu'au Québec le budget alloué à la culture se résume à moins que le 1% du gâteau entier. Voilà la conception de l'art et de la vie qu'ont nos administrateurs des domaines politique et artistique. Les ministères de la Culture et le Conseil des arts du pays se considèrent comme des héritiers de la Renaissance (et ils le sont en fait, avec quatre ou cinq siècles de perversion capitaliste de plus), ils ne jurent que sur l'excellence, le jugement des pairs ainsi que sur le critère, de plus en plus déterminant, de la rentabilité. Mais voilà la *nemesis*: cet art, ainsi voulu et promu par le système, n'est pas facile à mettre en marché. Pourquoi — il faut se le demander — le public ne répond-il pas de façon satisfaisante à l'offre artistique réalisée avec l'apport de l'État et des grandes compagnies? Pourquoi les gens semblent-ils ne pas aimer les arts? Dans nos temps modernes, c'est un truisme d'affirmer que le monde n'aime pas un concert de musique symphonique ou une exposition de peinture autant qu'un match de sport ou un *soap opera* télévisé. Mais pourquoi tout cela? et quel est le sens du divorce entre les masses et l'art sous toutes ses formes?

La première raison de leur séparation réside dans le fait que l'art n'est ni une profession (du point de vue de l'artiste), ni un spectacle (du point de vue de l'utilisateur). L'art est d'abord un phénomène social et historique, se manifestant dans l'individu comme pulsion à représenter le réel (*mimesis*) pour des raisons qui n'ont pas été *artistiques*, avant de devenir, à un certain moment, *un art*. Son origine est liée à la magie, à la religion et, ensuite, à l'époque laïque, à une interrogation non rationnelle et plus ou moins explicite, sur le mode et le sens de l'existence, sur le mystère de la vie. Le produit artistique peut être joyeux ou sombre, complexe ou simple, mais il exige toujours une conscience active de la part de l'artiste ainsi que de celui qui le reçoit: le récepteur ne peut être passif, il est impliqué dans le jeu, ce qui explique le divorce croissant des masses avec l'art. Les minuscules élites qui fréquentent ou pratiquent l'art, par contre, sont composées de personnes qui ont appris la sensibilité artistique. Ce groupe, constitué des auteurs et du public, a énormément augmenté depuis un siècle, au point qu'en son sein les deux catégories se confondent presque, au moins dans certains domaines comme la littérature et les arts plastiques. Il y a cinquante ans, Walter Benjamin avait constaté le début d'une telle métamorphose. Depuis lors, la barre marquant la nature artistique d'un produit ne fait que bouger, incluant, de nos jours, tout ce qui jadis semblait inacceptable: la bande dessinée, la photographie, le cinéma, certaines formes d'artisanat, les dessins des enfants et des aliénés, tous les objets et les peintures naïfs et primitifs, tout. En effet, le talent artistique semble avoir atteint des proportions de masse et, en même temps, la masse s'est développée à l'échelle planétaire. Malgré les moyens les plus puissants de diffusion de l'art, à peine imaginables il y a cinquante ans, le Pouvoir exerce encore un contrôle des comportements, pouvoir qui maintient et accroît même l'écart entre masse et élite. Le Pouvoir ne peut pas offrir à tout le monde la possibilité de faire quelque chose d'*inutile* et d'inquiétant comme l'art. Quand il l'accorde, alors il faut qu'il puisse rapidement l'exorciser, le récupérer. L'homme doit encore et toujours occuper son temps à produire, à beaucoup consommer et à *se faire distraire*. Ainsi, le Pouvoir — et c'est cela la véritable tragédie de l'humanité —, incarné par la loi du profit, ne fait qu'interpréter le désir le plus immédiat et, à vrai dire, naturel des hommes: oublier la mort.

> **L**'État consacre sous forme de subventions, de l'argent soustrait sous forme de taxes des poches du peuple récalcitrant, pour maintenir l'excellence des arts.

La seconde raison étant que, justement, l'art n'est pas une marchandise. Cette vérité, l'art la démontre de la façon la plus perverse: en rendant sa mise en marché perfidement difficile.

La troisième raison étant que ce même système qui veut assurer à l'art son statut aristocratique d'exception et d'excellence veut en même temps en affirmer la valeur marchande. À cause de la difficulté que les industries culturelles rencontrent en cette tentative, l'État se voit obligé de faire ce que les citoyens-consommateurs ne savent pas faire: soutenir l'art. L'État consacre alors, sous forme de subventions, de l'argent soustrait sous forme de taxes des poches du peuple récalcitrant, pour maintenir l'excellence des arts. L'État post-moderne, mécène maladroit, se trouve ainsi à intervenir de sa main gauche pour essayer de maintenir en vie ce qu'il étrangle de sa main droite...

Comment ne pas s'inquiéter de l'impopularité des arts? Le refus de l'art aristocratique de la part des masses révèle, à bien observer, d'autres éléments de vérité que le désir d'oubli et les manœuvres du Pouvoir. Il contient la nécessité d'une révolution esthétique dont nous voyons les prémisses mais que notre temps est incapable d'achever. L'art du XXe siècle n'a pas réussi à transformer les masses: c'est plutôt le contraire qui s'est passé. Si les technologies de production et de diffusion de l'art ont provoqué des changements profonds au niveau qualitatif, ils n'ont pas encore réussi à liquider définitivement l'aura artistique. L'art — presque totalement récupéré et même géré par le système — fonctionne comme l'une des dernières illusions au service du Pouvoir. Il joue, avec d'autres valeurs illusoires, l'ultime farce de la modernité. La forme de notre société, ses valeurs demeurent incompatibles avec l'art malgré que, tel qu'il est, il ait perdu toute sa puissance subversive, réglé et administré qu'il est depuis deux siècles par les lois de la société capitaliste. Récemment, on a beaucoup écrit sur la perte de virulence des avant-gardes: il ne s'agit que d'une demi-vérité.

Tout l'art est en cause, pas simplement l'art «alternatif»! (Lire à ce propos dans ce même numéro le percutant essai de Mario Perniola et quelques extraits d'un grand ouvrage de Walter Benjamin, p. 43 et 40.) Un art nouveau ne pourra se faire que dans une société qui aura réussi à se fonder autrement.

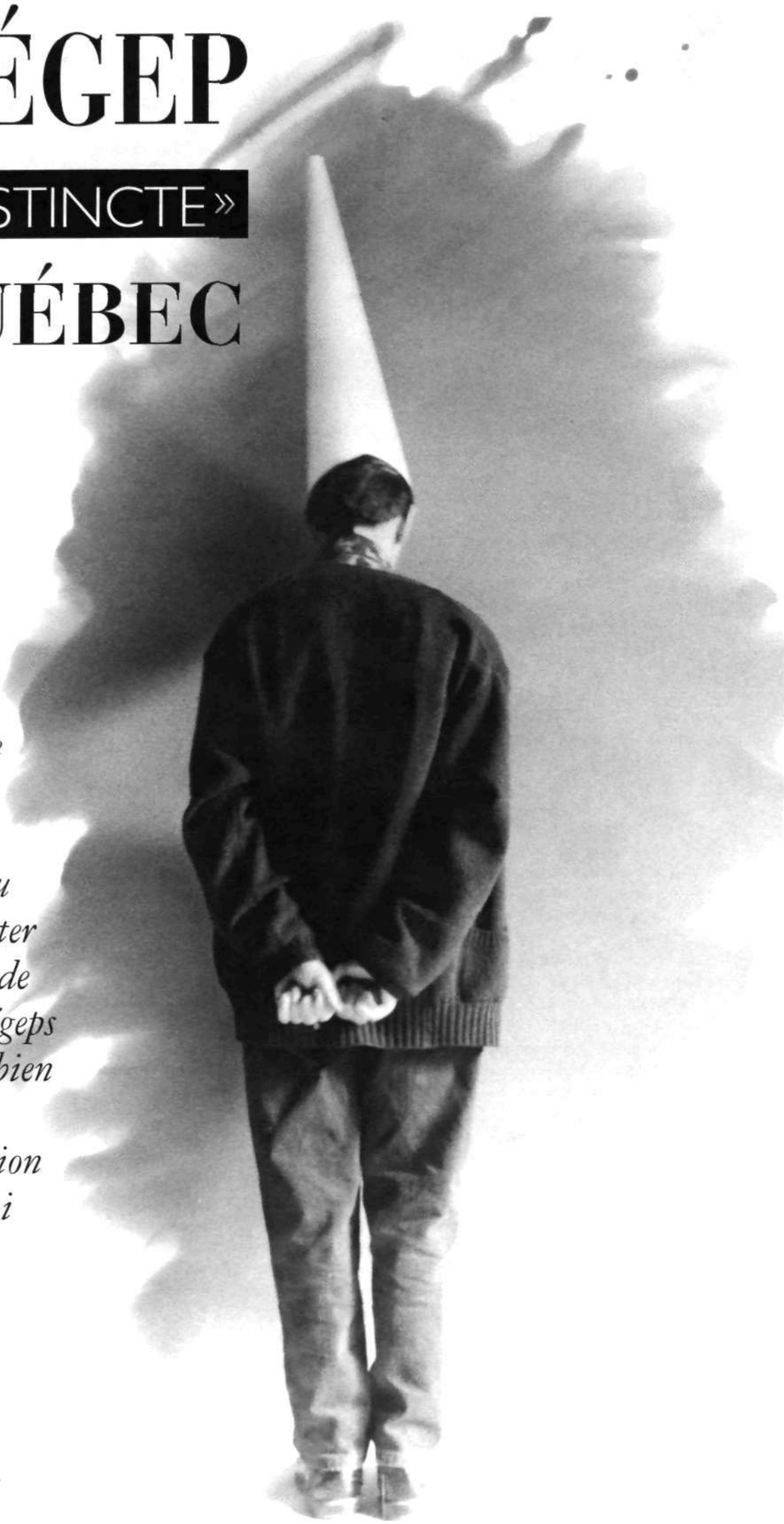
L'art se libérerait ainsi de son aura et sa pratique ressemblerait à une thérapie, à un jeu thérapeutique, non plus à un mât de cocagne... Ses œuvres seraient libres de circuler dans et hors des musées et l'original n'aurait pas plus de valeur que ses copies.

Tout ce qui existe de grand en art, depuis la Renaissance, a été produit dans des conditions qui ressemblent assez à celles que nous connaissons et il contient déjà les principes mêmes de son propre dépassement. L'art est là, vivant, créant toujours des formes, ni meilleures ni pires que celles du passé. Une fois que nous aurons réussi à provoquer «le sursaut sauveteur», cet art existera dans le monde tel qu'il a toujours existé dans la vie des artistes authentiques: libre et sans *valeur*.

Dévaluer l'art dans une société qui, selon les artistes, en manque, est un geste paradoxal et provocateur. Et il pourrait être même révolutionnaire: transcendant la sphère esthétique, exigeant la transformation radicale de la société, déjà préfigurée par l'art. ■

Lamberto Tassinari est le directeur de Vice Versa.

LE CÉGEP «ÉCOLE DISTINCTE» DU QUÉBEC



HEINZ WEINMANN

Détruire, dit-elle. *Madame Lucienne Robillard, ministre de l'Enseignement supérieur et de la Science, a décidé au mois de mars de fêter les vingt-cinq ans de la fondation des cégeps par une cérémonie bien à la québécoise: en créant une commission parlementaire à qui on livrerait une victime choisie apparemment au hasard avec une «mission» ouverte qui n'exclurait pas son sacrifice.*

Photo: Gilbert Duclos

PAR SON FATIDIQUE «tout est sur la table», la ministre a sonné le grand halali de la chasse à courre d'automne dans les champs de l'enseigement collégial. Les chiens de chasse, pointers, setters irlandais, retrievers, ici et là quelques pit-bulls, aboyaient, excités, en vue du joyeux événement. Donc chasse vraiment ouverte, puisque sans permis, tout un chacun pouvant canarder, à condition que ce soit en direction du cégep. On savait d'avance qu'on allait avoir un «fun noir», car avec la taille de la proie — 10 000 profs et 140 000 élèves —, on était assuré de faire mouche à tous coups!

C'est donc avec une unanimité rare que les instances éducationnelles et culturelles ont foncé tête baissée, tel le taureau sur la muleta, sur la victime désignée par la ministre. Pas ou presque pas de protestations quant au choix de la cible de cette commission parlementaire, échappant à toute logique rationnelle.

En effet, quelle idée saugrenue que de vouloir *d'abord*, prioritairement, réformer le système scolaire québécois le plus jeune, le plus juvénile, alors qu'on laisse croupir l'école secondaire dans une «polyvalence» devenue éducation industrielle à la chaîne, que l'on maintient artificiellement en vie un dinosaure — l'université —, apparu au Moyen Âge, adapté une seule fois aux besoins du monde moderne par les réformes de Wilhelm von Humboldt au début du 19e siècle. Si bien qu'un futur cégep réformé vacillera sur des fondations branlantes (secondaire), mal protégé par un toit qui coule (université).

Visiblement, la logique qui choisit le cégep prioritairement comme objet de réforme est tout autre, dictée par une «loi» qui vient du fond des âges. D'abord, ce qui fait converger sur les seuls cégeps tout ce zèle réformateur, c'est leur singularité, leur différence. En effet, ce qui distingue foncièrement le cégep de tous les autres niveaux d'enseignement, c'est qu'il est le *seul* à être typiquement québécois.

Le cégep a l'âge du Québec, apparu également à la fin des années soixante, prenant la relève du Canada français après un difficile «travail» d'accouchement (crise d'octobre, grandes grèves du front commun, etc.). Si le terme «société distincte», d'une banalité vide, a jamais eu un sens, c'est bien dans le domaine de l'enseignement collégial québécois qu'il le prend. Le cégep est une «école distincte», issue d'une réforme audacieuse qui fait cohabiter ce qui ailleurs est rigoureusement séparé: enseignement professionnel et enseignement préuniversitaire, avec un tronc commun de cours obligatoires (français, philosophie, éducation physique) pour tous les étudiants. Les étrangers savent apprécier l'originalité, la spécificité des structures collégiales québécoises, puisqu'ils viennent régulièrement ici les étudier *in situ*.

Certains spécialistes européens de l'enseignement iront jusqu'à affirmer que le cégep québécois pourrait devenir un modèle pour l'Europe de demain, car là aussi, il est question d'intégrer enseignement professionnel et enseignement préuniversitaire. Si l'on accuse parfois le Québec à tort ou à raison de «nombrilisme» narcissique, il n'est que justice de reconnaître qu'il tombe aussi facilement dans le travers opposé: il est aveugle à ce qu'il a de meilleur, de plus original.

Bien plus, «détruire, dit-elle», la société québécoise, en livrant périodiquement au bûcher, en sacrifiant ce qui fondamentalement la fait vivre. Plus que tout autre peuple et avec une rapidité étourdissante, le Québec brûle avec une joie sacrilège ses anciennes idoles, massacre, éradique, efface son passé, coupe la branche sur laquelle il est assis, jette le bébé avec l'eau du bain. Pierre Bourgault, qui s'y connaît, a visé juste: «Si nous brûlons aujourd'hui ce que nous avons adoré il y a peu, c'est que nous adorions sans raison et que nous brûlons sans discernement.»

Le père spirituel du Québec, Paul-Émile Borduas, dès 1948, a donné sa véritable devise au futur Québec encore dans les limbes: *Refus global*. Liquidation radicale, dénégation complète, oubli total d'un passé jugé obsolète, dépassé. Faire table rase.

Paradoxalement, Borduas est la première victime du Refus global d'une société pas encore prête à accepter les idées préconisées par *Refus global*. D'autres victimes suivront. Attendez que je me rappelle! Évidemment, la plus célèbre est René Lévesque. À la moindre diminution de son éclat, son parti s'est départi de son idole. René Lévesque, toujours lucide, ne s'est pas trompé sur son rôle de bouc émissaire. «Je dois, jusqu'à un certain point, servir un peu de bouc émissaire et je ne m'en plains pas.»

Dans le domaine de l'architecture, on passe de la «destruction» symbolique à la démolition barbare sans pitié d'un patrimoine jugé encore «dépassé». Personne n'a pu empêcher la démolition sauvage de la maison van Horne, rue Sherbrooke. Le ministre Marc-Yvan Côté a fait encore un «cadeau» typiquement québécois à la ville de Montréal à l'occasion du 350e anniversaire de sa fondation: la réforme prend ici la forme d'un «grand dérangement». Pour un ministre amnésique, soucieux seulement des «nombres de lits», oublieux de la première fonction hospitalière de Ville-Marie, il importe peu que l'Hôtel-Dieu déménage dans une quelconque banlieue montréalaise. Les protestations de la population contre le projet de déménagement de l'hôpital vaincront-elles les résistances du ministre, la mémoire, la continuité historique triompheront-elles de l'oubli destructeur?

Comme si ce n'était pas assez, depuis quelque temps, le Québec est hanté par de jeunes «chasseurs d'éléphant» qui tirent allègrement sur ce qui est «gros» et «vieux», ne se rendant pas compte, tel Albert dans *Un zoo la nuit*, qu'en tuant triomphalement l'éléphant, ils tuent *leur* mémoire, mémoire ancestrale de longue durée.

En effet, les coureurs de bois n'ont-ils pas été les premiers décrocheurs, fuyant les responsabilités que la société civile leur imposait, plaquant tout, se marginalisant lorsque les exigences minimales d'une société civile embryonnaire sont devenues trop fortes?

Sur l'arrière-fond d'un passé chargé de «refus globaux», de sacrifices, de «tables rases», lorsqu'on parle au Québec de «réformes», on a de quoi être inquiet, d'autant plus que la ministre de l'Enseignement supérieur n'a jamais donné de directives précises quant à l'étendue, quant à la forme qu'elles devaient prendre. Jusqu'à la fonction de la fameuse «table» et son prophétique «il va se passer quelque chose», qui s'entouraient d'un flou «artistique» inquiétant. Car qui sait si «le tout est sur la table» ne voulait pas dire à l'origine une table sacrificielle sur laquelle des cannibales découpent leur victime pour s'incorporer les morceaux convoités?

Le cégep a été la première cible d'une réforme de l'enseignement, parce qu'il est dans la position de la victime idéale. Singularisé, nous l'avons dit, fragilisé parce que moins longtemps implanté que les autres systèmes mais surtout parce que constituant le maillon le plus faible de la chaîne d'enseignement, hybride par sa nature, à cheval sur le secondaire et l'université par sa structure.

Dans son discours d'ouverture de la commission parlementaire du 4 novembre, la ministre nous rassure à moitié lorsqu'elle

affirme qu'à travers la réforme du cégep on ira «viser là un centre névralgique du système». La table sacrificielle se transforme en table d'opération ou de vivisection!

Heureusement, l'été a porté conseil. Avec une quasi-unanimité, les deux cents mémoires non seulement reconnaissent la *viabilité des cégeps mais leur utilité vitale* pour la société québécoise. Leur mission première, celle de la démocratisation de l'enseignement, a été plus qu'accomplie, dépassant largement, avec ses 63%, le taux d'accession des jeunes aux études collégiales, taux fixé par le Rapport Parent à 45 %. Proportionnellement, les filles s'en tirent encore mieux, puisqu'en 1989, elles *représentaient déjà 56% de l'effectif total à* l'enseignement régulier. Malgré un taux d'abandon élevé — nous y reviendrons dans un instant —, 650 000 jeunes Québécois ont réussi à obtenir leur diplôme d'études collégiales.

Seul un mémoire, celui de l'Association des cadres scolaires (administrateurs d'écoles secondaires), préconise l'abolition pure et simple des collèges, tombant dans le piège cannibale évoqué plus haut: moi, je bouffe le morceau professionnel et une partie du préuniversitaire, et je laisse le reste à l'université. Comme il fallait s'y attendre, le modèle collégial pour le Québec, on le cherchera en Ontario et aux États-Unis. On connaît la chanson: démolissons ce qui été mis à l'épreuve chez nous, adulons ce qui vient d'ailleurs!

Faute au cégep, faute au Québec?

Bien sûr, il faut éviter l'autre extrême: idéaliser les cégeps au point de les soustraire à la réforme vitalement nécessaire, ne serait-ce que pour mettre pleinement à profit leurs potentialités non encore réalisées. Mais gardons-nous également de faire des cégeps les boucs émissaires des maux qui assaillent *tout* l'enseignement québécois, *toute* la société québécoise.

Abandon de cours, décrochage scolaire des étudiants, désarroi des jeunes allant, dans des cas extrêmes, jusqu'au suicide, mauvais état de la langue française, etc. voici des symptômes, se cristallisant souvent puissamment au niveau collégial — premier grand aiguillage décisif dans la vie des jeunes —, d'un mal plus complexe, plus englobant qui touche d'autres secteurs de l'enseignement, d'autres instances de la société.

Prenons le décrochage scolaire pour lequel le système scolaire québécois détient un triste record mondial. Éduqué en Allemagne, j'ai toujours été frappé par la grande tolérance des parents et des administrateurs d'école à l'égard du décrochage scolaire. Encore récemment en France, lors des Rencontres Québec'Oise, j'ai eu de la difficulté à expliquer le décrochage scolaire, les Français ne comprenant ni le mot ni la chose. Les parents qui envoient leurs enfants à l'école simplement pour avoir la paix pour quelques heures ne sont-ils pas les premiers «décrocheurs dans une longue chaîne de laxismes, de laisser-aller, d'indifférences? Jusqu'à tout récemment, les cégépiens pou*vaient légitimement abandonner leurs* cours jusqu'à la huitième semaine! C'est impensable ailleurs.

Parmi les causes multiples de cette grande tolérance intolérable de la société québécoise à l'égard du décrochage des étudiants, ne s'agit-il pas non plus de cerner surtout — véritable tâche aveugle — un atavisme qui remonte à une longue *tradition de «décrochages» dans le pays* depuis l'origine de la colonie? En effet, les coureurs de bois n'ont-ils pas été les premiers décrocheurs, fuyant les responsabilités que la société civile leur imposait, plaquant tout, se marginalisant lorsque les exigences minimales d'une société civile embryonnaire sont devenues trop fortes? Le coureur de bois s'est mué en coureur de macadam, esquivant par *la fuite* ailleurs des contraintes trop vite jugées intolérables. Les parents des décrocheurs ne seraient-ils pas implicitement les complices de leurs enfants en «comprenant» trop, en tolérant leur décrochage, assouvissant par enfants interposés le désir refoulé de leur propre pulsion de décrocheurs?

Le cégep a été la première cible d'une réforme de l'enseignement, parce qu'il est dans la position de la victime idéale.

Placé dans le contexte global de la société des dernières vingt-cinq années, le bilan des cégeps est positif. En si peu de temps ils ont acquis ce qui manque encore aux polyvalentes et à certaines universités. Ils ont plus qu'une identité, ils ont une personnalité, chaque cégep ayant son trait de caractère, son tempérament. C'est pourquoi le magazine *L'Actualité* a beau jeu de les pointer facilement du doigt avec son palmarès fait — des études sérieuses le démontrent de plus en plus —, suivant la bonne vieille méthode de la «broche à foin». Que l'on dresse donc aussi le palmarès des polyvalentes et celui des universités!

La mission des cégeps est accomplie malgré une permanente course contre la montre, *Chronos* étant le pire ennemi que le cégep doit combattre. En effet, là où les autres systèmes d'enseignement peuvent compter sur la longue durée, les collèges québécois ne disposent que de deux ans pour former leurs étudiants préuniversitaires. Les professeurs et les étudiants du collège s'essoufflent dans une valse de matières et de méthodes suivant un rythme semestriel — véritable «zapping» pédagogique —, trop court pour étudier les matières en profondeur, et surtout pour s'assurer d'un suivi pédagogique, possible *seulement sur une plus longue durée.* Le professeur de cégep a l'impression de semer à tout vent, d'investir beaucoup d'énergie à chaque nouveau semestre, sans vraiment récolter les fruits de ses propres semailles.

Puisque le processus de réforme est enclenché, il serait irresponsable de s'enfermer frileusement et «corporatistement», comme l'a fait la CSN, dans l'immobilisme *du statu quo. Pour toute institution qui a* vingt-cinq ans, une réforme est utile, même nécessaire. Sans jeter le bébé avec l'eau du bain, cette réforme trouvera dans le système collégial même le remède, le *pharmakon* à son mal-être.

Laissant intacte la structure originale des cégeps, la réforme devra se concentrer sur une réorganisation en profondeur des programmes de façon à ce qu'on tire le meilleur profit de la cohabitation des secteurs professionnel et préuniversitaire. En introduisant une formation véritablement fondamentale, on scrutera les points de jonction entre programmes en évitant les chevauchements, on jettera des ponts tansdisciplinaires entre les deux secteurs, entre les différentes disciplines.

Les cours de littérature et de philosophie, maintenus obligatoires, doivent devenir les agents dynamiques de cette nouvelle transdisciplinarité, n'enseignant pas seulement des matières mais faisant acquérir des compétences (lecture, analyse, synthèse, réflexion critique), indispensables pour le bon fonctionnement des autres disciplines. Seule la maîtrise de la langue maternelle, obtenue avec le concours actif des autres disciplines et les autres niveaux d'enseignement, peut former des étudiants cultivés, critiques dans d'autres matières.

L'acquisition d'un discours réflexif et critique se fera grâce à des cours de philosophie «désidéologisée», axés sur les grandes œuvres de la tradition philosophique occidentale, pricipalement sur ce «discours réflexif», propre à notre Occident.

Nous voulons bien serrer la «main tendue» de la ministre à condition qu'elle reconnaisse que les professeurs et tout le personnel des cégeps ne viennent pas les mains vides. C'est par cette reconnaissance que la réforme engagée promettra de porter fruits et que la «table» se transformera en table de travail. Nous attendons de pied ferme un examen critique des autres niveaux d'enseignement où tout également «sera sur la table»... ■

Heinz Weinmann, écrivain, professeur de littérature au Collège de Rosemont à Montréal.

LE SENS ABSENT DE LA CRITIQUE

MYRIAME EL YAMANI

«Nos dirigeants nous ont appris à condamner les autres, mais pas à nous en sortir. Ils nous ont inculqué une psychologie de victimes. Résultat: quand l'argent est arrivé, la cupidité nous a tenu lieu de politique. {...} Quand est-ce qu'on deviendra grands? Nous sommes une expérience manquée de construction d'une nation, Raj, une parmi tant d'autres. Nous n'avons pas mûri, nous croyons encore qu'on nous attaque quand on nous critique. Il faudrait commencer par faire la différence entre les deux[1].» Ce dialogue entre deux ressortissants d'une petite île des Caraïbes, extrait du roman de Neil Bissoondath, pourrait très bien s'adresser au Québec, tellement ici on a détourné le sens réel de la critique.

Illustration: Jacques Cournoyer

IL EST POURTANT VITAL dans une *société qui veut évoluer et ne pas* rester repliée sur elle-même de respecter le droit à la critique. Il est même indispensable pour nous faire réfléchir et nous faire dépasser les pensées ethnocentriques largement répandues. C'est qu'il y a confusion des genres. Des échos à la Grimaldi, aux humeurs de Petrowski ou Foglia, en passant par les commentaires d'un Beaunoyer ou d'une Roberge, ou les palabres de la Bande des six, pour ne citer que les plus célèbres, tous ces propos s'appellent critiques. Et pourtant, ils n'en sont pas. Il ne s'agit en fait que d'opinions, plus ou moins acerbes, plus ou moins articulées, sur une œuvre ou une personne. Car le sens même d'une critique est ici détourné. Plutôt qu'une mise en perspective et un examen minutieux et rigoureux d'une œuvre, qui devraient aboutir à un jugement d'appréciation d'un point de vue esthétique, philosophique ou politique, les critiques au Québec ne deviennent que règlements de comptes, une perversion d'un système médiatique qui n'accorde qu'à la culture le droit d'être critiquée. Que reste-t-il en bout de ligne des bavardages de ces commentateurs, légitimés en critiques? Rien, si ce n'est l'impression d'un étalage de frustrations ou d'attitudes complaisantes, mais rarement cet autre regard nécessaire à notre réflexion.

Plutôt qu'une mise en perspective et un examen minutieux et rigoureux d'une œuvre, les critiques au Québec ne deviennent que règlements de comptes.

Curieux euphémisme, utilisé au Québec, dans l'accolade du mot *critique* et des adjectifs *positive* ou *constructive*! Pourquoi devrait-elle être positive, puisque la critique est un jugement, comportant une analyse qui oscille entre les deux pôles positif et négatif? L'exiguïté du milieu artistique et du marché ne doit pas devenir un prétexte au critique, masquant sa mauvaise conscience, pour modérer le ton de sa réflexion. Pourquoi devrait-elle être constructive, puisque la critique l'est par définition, déconstruisant un point de vue pour en construire un autre. C'est en faisant ressortir les défauts et les qualités des œuvres et en les discutant que la critique se nourrit et devient un moyen d'étudier les langages particuliers, les ouvrages d'art et d'esprit qui nous entourent.

Si, au Québec, la critique est si mal perçue, c'est que justement, elle ne s'exerce pas ou s'exerce peu. Un critiqueur, chroniqueur ou commentateur n'est pas un critique. Il participe de ce que Gérard Grugeau appelle «la culture de masse génératrice d'arbitraire, l'idéologie réductrice qui la sous-tend, de même que le pervertissement de la fonction critique par la communication spectacle[2]». Un critique n'est pas là pour faire du spectacle. Au contraire, il doit rendre compte de ce spectacle, qu'il soit culturel ou autre, en offrant une vision différente, argumentée de celle de l'auteur et obligeant ainsi le lecteur ou le spectateur à remettre en question ses propres jugements, valeurs et intuitions face à l'œuvre.

En regardant *L'état critique* de Marcel Jean, j'ai eu l'impression d'assister à un spectacle sur la critique, mettant en scène ceux et celles qui en font leur métier, avec des exergues drôles et piquants d'auteurs qui critiquent la critique. En disant cela, je ne fais pas la critique du film, je ne fais que donner mon opinion. Or, cette opinion n'a aucune valeur critique, car elle ne permet pas de comprendre le sens du film, ni même ses idées, encore moins ses images. Par contre, si je faisais la critique de ce film, il me faudrait passer par cet état d'esprit particulier qu'est *le doute méthodique* face à une œuvre et par *ce libre examen* qui me permettrait d'argumenter mon opinion.

Si tout un chacun peut disposer à sa guise d'un esprit critique, seuls quelques-uns disposent du courage de le mettre en forme dans certaines revues, parfois dans les quotidiens, comme Robert Levesque. Car un critique est avant tout un *«indicateur d'art»*, comme le souligne Jean Larose dans ce film. Il sert d'éclaireur, il met sur la place publique ce que notre pensée, engourdie dans un consensus mou, n'aura pas perçu, il est tour à tour polémique, frondeur, irrespecteux des normes et des modes. Il nous aide à réfléchir et ira chercher tous les côtés novateurs dans le cinéma, le théâtre, etc. qui nous ont échappé. Il pourra même être l'instigateur de nouvelles pensées, car sa responsabilité est d'insuffler au public et à l'artiste le doute, d'une façon systématique et créatrice.

En ces temps ardus de *political correctness*, qui envahit notre espace et nos images, les critiques sont forcément en porte-à-faux, à contre-courant. Ils ne sont surtout pas *corrects*. Quoi de plus imbécile, en effet, que de refuser d'appeler un chat un chat, sous prétexte d'être taxé de racisme, d'intolérance! Qui, dans nos médias québécois, s'est avancé à porter un jugement esthétique sur l'œuvre de Lyne Robichaud, auteure de *La femme aux bananes*, à nous faire réfléchir sur la nullité ou l'insignifiance du propos, ou encore sur l'art de provoquer des artistes? Les journalistes ont préféré se gargariser des mots ou des images pour dénoncer le scandale d'une censure, liée à une pratique normative des *Politically correct*. Discussion ironique sur les mots à employer, images à faire passer (ah, les méchants *political correct*!), mais refus de débattre des idées sous-entendues par cette manière d'obliger les gens à se conformer au puritanisme ambiant.

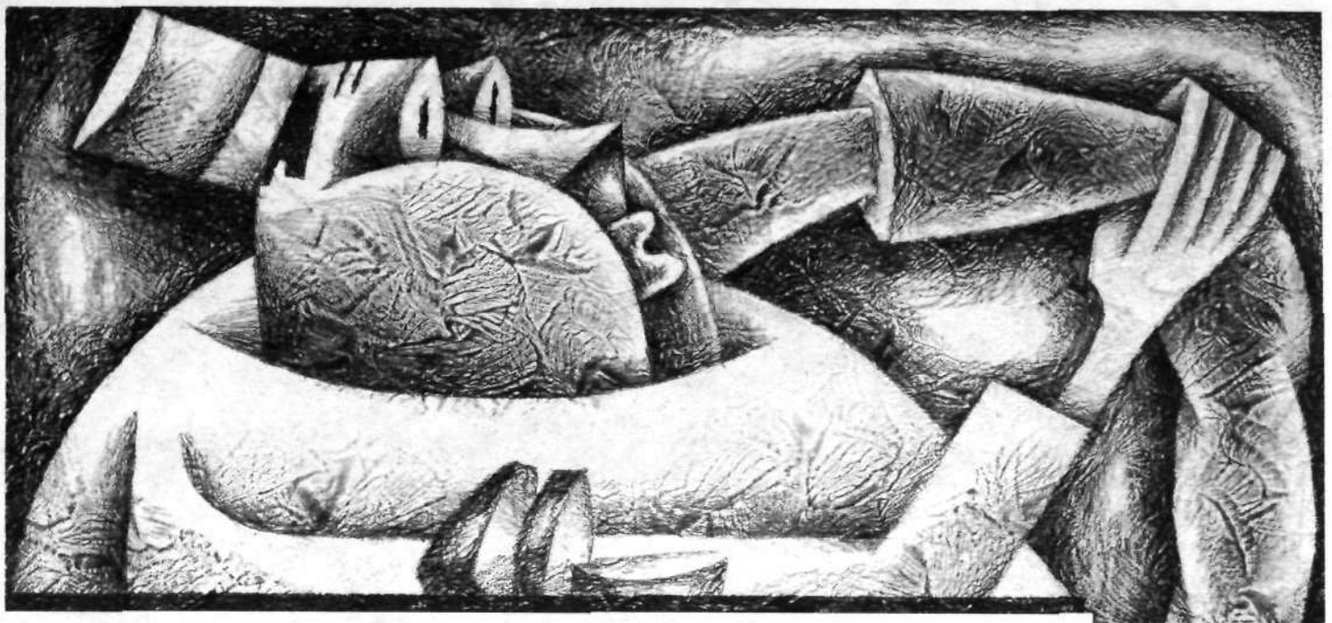
Les médias préfèrent tomber à bras raccourcis sur ce mouvement de *rectitude politique*, plutôt que de s'interroger sur les effets pernicieux qu'ont ces attitudes sur le développement de la pensée. Porte-voix ronflants des idées reçues, ils n'exercent pas leur sens critique sur les usages et les conventions qui mènent aux préjugés. Si la critique est un art, on ne peut pas dire que les médias le pratiquent souvent. Pourtant, la critique représente un espace vital pour se ressourcer, enrichir son opinion, augmenter sa capacité de jugement et sa sensibilité. Au camouflage intellectuel des *mal-voyants*, des *aînés*, des *pré-femmes*, des *personnes à mobilité restreinte* ou des *techniciens en ascension verticale*, je préfère définitivement la réalité plus précise, plus marquante, plus *critique* des aveugles, des vieux, des adolescentes, des handicapés-ou des garçons d'ascenseur! ■

1. Neil Bissoondath, Retour à Casaquemada, Éd. Phébus, Paris, 1992, p. 235.
2. Gérard Grugeau, «Les risques du métier», 24 images, septembre-octobre 1992, p. 96.

Myriame El Yamani est journaliste. Elle enseigne à l'Université de Montréal.

Il pane dell'esilio

GIANCARLO CALCIOLARI



ERANO FINITI ANCHE I SOLDI per il pane. Come fare per proseguire? Partire? Com'ero arrivato in quella condizione? Com'è accaduto che dei crediti si siano trasformati in debiti?

Se fossi rimasto in Italia, come avrei vissuto nel tempo di massacro dell'intellettuale non intruppato, non affiliato a logge, a cappelle, alle bande che si sono spartite e si spartiscono il Belpaese, la cosiddetta lottizzazione?

Sapevo che per l'ignoranza dotta, applicata nell'ignobile montatura, l'inconscio è strutturato come un linciaggio. Ogni cosa fatta: partecipazione a dibattiti, a riviste, a libri, conferenze e corsi, la pratica di psicanalista, tutto sarebbe stato cancellato. L'intelligenza di prima, una volta occultata, avrebbe lasciato trasparire un percorso troppo breve per essere vero secondo i canoni dell'ortodossia freudiana. Da giovane psicanalista mi sarei trasformato in psicologo velleitario, con smanie psicanalitiche.

Un anno dopo la mia partenza scoppia l'affare Verdiglione: il presidente del Movimento freudiano internazionale viene accusato di estorsione e circonvenzione d'incapace. L'incapace è un mio amico: ha versato cinquanta milioni di lire e dopo nemmeno due anni ne ha avuti quasi duecento in rimborso. L'incapace!

Io, che passo per capace, ho assunto la mia responsabilità rispetto ai debiti. Dopo anni, ho rimborsato con gli interessi alcuni amici, pur sapendo che l'amicizia era irrimediabilmente persa, e così è stato.

Le mie congetture sulla macchinazione contro Verdiglione — la stessa ragione che ha portato le banche e gli istituti finanziari a chiudermi l'erogazione di prestiti, necessari come in ogni altra impresa — trovano une risposta nella stampa ancora più funesta. Non solo ero un «disturbato mentale» (senza mai sapere quale morbo mi attanagliasse), ma invece di andarmene sarei stato minacciato, percosso, cacciato. Se le vittime non ci sono, occorre inventarle di sana pianta: mi hanno cercato morto. Nella migliore delle ipotesi sono risultato solo «giovane», lo «psicanalista» si era perso per strada. Nei libri di Verdiglione, anche nell'ultimo *La conjuration des idiots* edito da Grasset, vengo citato come *giovane*.

Da parte di Verdiglione era vanificato il mio investimento, avevo perso la veste e dall'altra parte, ben più infame, mi facevano portare panni che non erano i miei. O nudo o travestito: no, grazie!

L'avventura, la vita ancora. Avevo da risolvere il problema del pane. Ho bussato a qualche porta del mondo editoriale e giornalistico parigino, ma non ho cavato un ragno dal buco, ma che dico: una pagnotta, una schiacciatina, un grissino...!

Per gli amici ero un buon cuoco. Con una umiltà impensabile ho risposto a un annuncio: «so cucinare ma non ho mai messo i piedi nella cucina di un ristorante».

Verdiglione, lui forse non lo sa, ma era anche un panettiere, uno ottimo: il suo pane era più bello e più buono di quello degli altri, leggerissimo e sofficissimo; lievitava in un modo indecente e gli altri panettieri non lo tolleravano. Subodoravano il trucco, l'impostura; certamente usava un lievito diabolico. Chi aveva investito nella sua premiata panetteria e sentiva l'ostilità ambiente crescere, dopo aver avuto il pane chiese di ritorno i soldi del pane. Le più canaglie giurarono di fargli sputare il suo stesso boccone. Parola data.

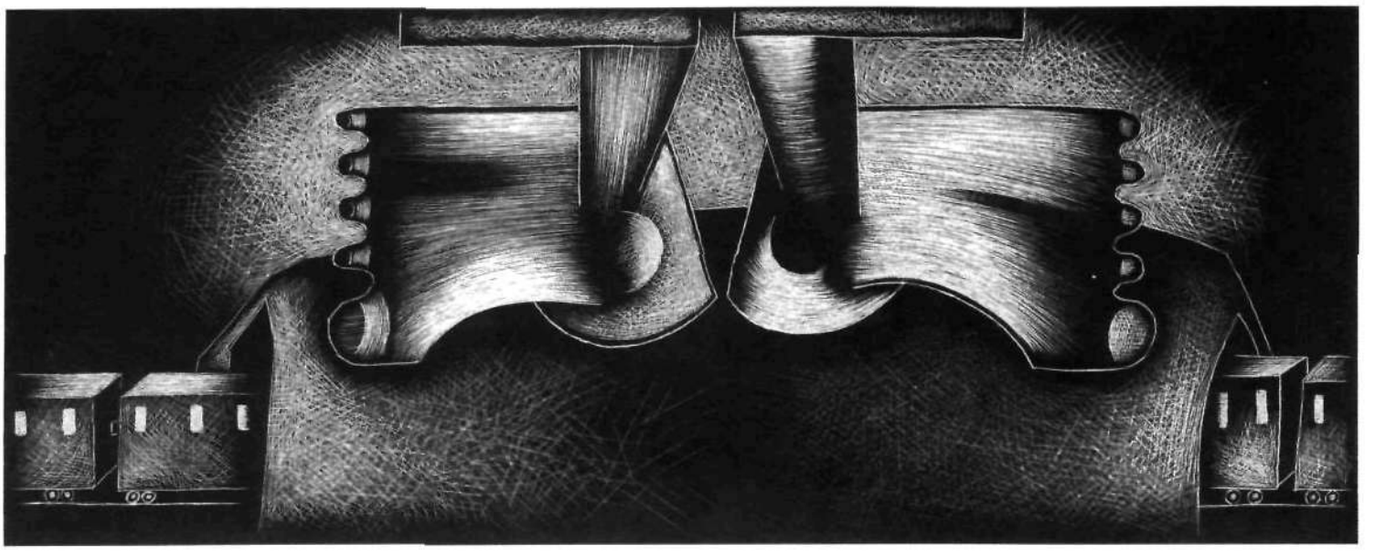
A me, il pane dell'esilio, pane di frontiera, impastato con tutti i colori dell'arcobaleno, apporta la distanza da questo affare, mi lascia il tempo di leggere, di scrivere, di sognare. Mi ha ridato il gusto dell'avventura intellettuale. ■

Giancarlo Calciolari, laureato in psicologia all'Università di Padova, vive a Parigi dal 1985; i suoi interessi «sono a cavallo tra letteratura, filosofia e psicanalisi, con qualche incursione nella scienza».

Illustration: Jacques Coenraeyer

Une lettre retrouvée

À Venise, à Marie Bélisle



LAURE ROBERT

J'AI COMMENCÉ *L'Amant sans domicile fixe* un samedi soir de juin, en prenant une bière au bar Gioffredo, au coin de la rue du même nom, et en me demandant sporadiquement quand surgirait la surprise que tu m'avais annoncée (mais évidemment sans me la révéler), il y a bien longtemps maintenant, un soir d'hiver et dans une cafétéria. Vers dix heures, j'ai terminé ma bière et suspendu là ma lecture, en me demandant comment les choses se passeraient ensuite, je suis sorti et ai marché jusqu'à la gare, léger cette fois: à grand-peine, il y avait tellement de touristes, tellement scandinaves me semblait-il, j'avais fini le matin par trouver une consigne où je pourrais laisser pendant quarante-huit heures l'essentiel de mes bagages, le plus lourd en tout cas, il faisait déjà si chaud.

Le train est arrivé avec une heure de retard, passé minuit, presque aussi tard que lorsque je quittais Rimouski pour Montréal, mais les ressemblances s'arrêtaient là: il fallait passeport, billet et réservation de façon à ne pas être réveillé au passage de la frontière, et les couchettes étaient regroupées à six par compartiment. Étonnement: j'allais voyager avec cinq jeunes filles, dont quatre Américaines — l'une a poussé l'ironie jusqu'à me demander si ça ne m'intimidait pas de dormir avec cinq femmes. J'aurais pu lui répondre, j'y songe maintenant, «Frankly, my dear, I don't give a damn», c'est toujours comme ça, et de toute façon ç'aurait peut-être été miser un peu trop sur leur culture cinématographique.

Je n'ai dû rêver à aucune d'entre elles, de toute façon mal aperçues, à la lumière de la veilleuse, ni à ma destination, ni au livre qui reposait maintenant à mes pieds, dans un sac du Château (sac que, curieusement, l'une des Américaines allait reconnaître le lendemain matin, elle était déjà allée à Montréal), ni à quoi que ce soit, mais comment savoir puisque j'ai dormi d'une traite, sans aller-retour entre rêve et éveil, ne me réveillant qu'une demi-heure avant que le train n'atteigne Mestre, puis le long pont et, après un bref quartier portuaire laid et encombré (mais j'y étais, me répétais-je sans cesse), la gare, moderne, ni plus ni moins animée que celles que j'avais traversées jusque-là. Je ne m'y suis pas attardé: le jeu, ou le travail, allait commencer, et je n'avais pas douze heures pour le mener à terme, jusqu'à ce qu'un train semblable me fasse faire le même chemin en sens inverse, chaque nuit annulant l'autre, ou plutôt son trajet.

Le jeu aussi, d'emblée, me faisait penser à toi, mais moins anecdotiquement: moins à cause du fait qu'il impliquait un roman dont nous avions déjà parlé (si peu, d'ailleurs, il me semble), un roman que nous avions lu tous les deux (mais que toi seule avait terminé à ce moment-là: le jeu, ou le travail, interrompait bien entendu ma lecture), mais bien plutôt à cause de son caractère à la fois contraint et imprévisible, et à cause de sa façon de conjuguer un parcours et un plaisir, une consigne et une fiction. Je crois que tu aurais aimé y jouer; je crois que parmi les raisons qui m'y poussaient, il y avait le fait que je pourrais ensuite te le décrire, un jour.

Le début s'est révélé extrêmement facile — trop, en un sens, puisque la sensation de confiance qu'il m'a aussitôt procurée m'a amené, insensiblement, à me fier à ma chance lors des étapes ultérieures, beaucoup moins aisées en fait. Le début, donc, était à la portée du touriste le plus ordinaire, le parcours sans problème, balisé qu'il était (à l'adresse de ce touriste, justement), à partir de la gare, par des panneaux qui pointaient régulièrement en direction de Saint-Marc au milieu de ce qui était, je ne m'en doutais pas encore, un labyrinthe. Coup de chance supplémentaire: le trajet jusqu'à Saint-Marc me fit passer, heureux hasard, par le campo San Bartolomeo. Je n'aurais donc plus qu'à y revenir directement après avoir trouvé la grande place et sa basilique. Je n'accordai à ces dernières qu'un coup d'œil bref: la place elle-même ne faisait pas partie du trajet. Elle n'était qu'un point de repère commode, l'anonyme narratrice ayant, je le savais, commencé non loin de là la promenade qui allait lui faire rencontrer (pour la deuxième fois, et pour la deuxième fois par hasard) le mystérieux M. Sylvera, précisément au campo San Bartolomeo. Cette fois-ci, je ne pus m'empêcher de m'y attarder: j'étais là où ils s'étaient vus, parlé, là où leur histoire avait commencé, j'étais là. J'allais pouvoir refaire leur parcours, et même l'approximation à laquelle j'étais tenu (la narratrice ne mentionnait que quelques points, proches mais discontinus) me plaisait, intensifiait mon impression d'être quelque détective venu de très loin faire une filature, incognito parmi les touristes qui ne devineraient pas le roman qui se profilerait derrière les pas de ce promeneur solitaire, ni la fiction qu'il essayait, par jeu, de convertir en un peu de réalité frelatée.

Je l'ai dit: il était trop confiant, il croyait se rendre sans peine, tout avait été si facile jusque-là, du campo San Bartolomeo au campo Manin, puis à la calle della Vida (où il ferait un détour pour voir,

Illustration: Jacques Cournoyer

contrairement aux deux personnages, le lier), puis à la calle della Mandola (mais c'était dimanche, la *foreign books library*, à supposer qu'elle existe, serait sans doute fermée), et puis, après avoir franchi le canal Sant'Angelo, le cloître de Santo Stefano où auraient dû se trouver les fresques — les fresques que je n'espérais même pas voir, puisque les deux personnages avaient dû passer les bureaux du Génie Militaire pour accéder au cloître, et que même un jour de semaine je ne m'imaginais pas expliquer, dans mon italien rudimentaire, pourquoi je voulais passer par là, c'est-à-dire pour *voir* des fresques dont de toute façon je savais déjà, étant juste assez avancé dans ma lecture alors qu'elles... n'étaient précisément pas là. Même une conversation en français n'y aurait pas suffi: le Génie Militaire se méfie sûrement un peu de la fiction.

Je passe sur les tours et les détours, non consignés de toute façon dans mon carnet, oubliés dans leurs détails vite innombrables, que j'ai dû faire pour me rendre au campo San Bartolomeo au campo Manin, pourtant si proches — mais séparés par un entrelacs de ruelles et de ponts. Je découvris que Venise est un labyrinthe; j'achetai un plan; je tins un petite conversation d'où émergeaient seulement quantité de *destre* et de *sinistre*. Du campo Manin, la suite fut plus facile; évidemment, arrivé près du cloître, je ne pus pas entrer. Pourtant, je découvris bien mieux — mais je ne rendis absolument pas compte de la découverte que j'étais en train de faire.

Il n'y avait pas de bureaux du Génie Militaire. Des bureaux, oui, mais ceux de l'Intendenza di finanza regionale-provinciale. Évidemment, me disais-je, les choses ont pu changer depuis 1986. Et puis, ce soupçon long à venir: pourquoi la fiction épouserait-elle à ce point la réalité? Je notai au long, dans le carnet, le nom de l'Intendenza, question de continuer à jouer à l'enquêteur, mais le cœur n'y était plus: la réalité me paraissait trop obstinée. (Quelques mois plus tard, j'allais rencontrer un personnage d'Aldiss qui irait bien plus loin.) Je décidai de m'y perdre. Quelque part, j'eus l'impression d'être arrivé au bout: sur le parvis de l'église Santa Maria della Salute, sur le bord de la lagune, ouverte comme une béance sur l'est, sur l'orient. Plus moyen, pour ma part, de continuer. À partir de là, je le devinais déjà, je ne pouvais que revenir sur mes pas. Il ne me restait plus qu'à reprendre le train, qu'à reprendre *L'Amant sans domicile fixe*. Des surprises m'attendaient. ■

Laure Robert nous a envoyé ce texte il y a quelque temps. Puis on a perdu sa trace.

The Ride Home

PATRICIA VERGEYLEN TASSINARI

SHE ALWAYS RODE the same bus because she liked the exotic smells which travelled back and forth as the doors opened and closed. She had always loved the exotic. As a child Mary had longed for something unusual, strange; she had wanted her parents to be different from the others. However, the only exotic aspect of her childhood had been a Chinese wallpaper which hung above her bed. At night, she would escape and join the kimonos in the gardens. Now at twenty she lived alone in a run-down part of the city, the furthest from home. Her parents never came to visit, they couldn't understand this daughter who had always been so quiet, a daughter they had never known.

Mary liked to sit in the middle of the bus and on the side with the single seats. She always tried to sit alone now, ever since that man sitting beside her had whispered the word "blood" to her. She had been too afraid to look at him and everything around her become red for a few minutes. She still didn't know, what had he meant? her blood? his? the world's? She was always afraid now of other words whispered to her between one bus stop and another. Tonight she stood and began to play her usual game. She would chose a passenger, it had to be someone from a distant country, close her eyes and imagine him back home. She would undress and dress him, make him smile and leave him in a significant setting. She hadn't travelled yet so she would always place the Greeks on the Acropolis and the Italians at the Colosseum. Her eyes were still closed when she felt someone tugging at her sleeve.

"Signorina, signorina, look".

An old couple were handing her a yellowish photograph of a little girl sitting on some steps. The woman kept on pointing at Mary's hair, her eyes, her worn out fingers would run from the photograph to Mary's face. Mary thought she recognized herself, she too had once had that smile. The woman had put her arms around her and was leading her off the bus. The old man followed with bags.

Mary walked along with them on streets which were becoming less familiar. The sky too had never seemed this bright. She followed them into an apartment full of colour. The walls were ocher. Gold and silver angels with the little girl's face were strung over the furniture and across the windows. Mary was delicately led into a bedroom, she was handed a large white starched night gown. Blinds came rolling down and white sheets stood almost upright as the old woman prepared her bed. Mary was soon tucked in and the old woman stroked Mary's hair until she fell asleep. That night she dreamt of churches, piazzas and angels. The next morning she woke to the sound of shuffling feet and the smell of coffee. As she entered the kitchen the couple smiled at her and invited her to sit between them. A big pink cup foaming with milk was handed over. Mary felt happy. She liked this old couple, the pink and blue plates, the angels flying about. It felt like home. She would stay. ■

Patricia Vergeylen Tassinari is a filmmaker and film editor. Her forthcoming short drama is titled Paul and Christina.

Illustration: Jacques Cournoyer

L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée

(Extraits, 1936)

Angelus Novus, *Paul Klee*

WALTER BENJAMIN

1

IL EST DU PRINCIPE de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire. Ainsi, la réplique fut pratiquée par les maîtres pour la diffusion de leurs œuvres, la copie par les élèves dans l'exercice du métier, enfin le faux par des tiers avides de gain. Par rapport à ces procédés, la reproduction mécanisée de l'œuvre d'art représente quelque chose de nouveau; technique qui s'élabore de manière intermittente à travers l'histoire, par poussées à de longs intervalles, mais avec une intensité croissante. [...]

2

[...] Le *hic et nunc* de l'original forme le contenu de la notion de l'authenticité, et sur cette dernière repose la représentation d'une tradition qui a transmis jusqu'à nos jours cet objet comme étant resté identique à lui-même. *Les composantes de l'authenticité se refusent à toute reproduction, non pas seulement à la reproduction mécanisée.* L'original, en regard de la reproduction manuelle, dont il faisait aisément apparaître le produit comme faux, conservait toute son autorité; or, cette situation privilégiée change en regard de la reproduction mécanisée.) La cathédrale quitte son emplacement pour entrer dans le studio d'un amateur; le chœur, exécuté en plein air ou dans une salle d'audition, retentit dans une chambre.

Ces circonstances nouvelles peuvent laisser intact le contenu d'une œuvre d'art — toujours est-il qu'elles déprécient son *hic et nunc*. [...] L'authenticité d'une chose intègre tout ce qu'elle comporte de transmissible de par son origine, sa durée matérielle comme son témoignage historique. Ce témoignage, reposant sur la matérialité, se voit remis en question par la reproduction, d'où toute matérialité s'est retirée. Sans doute seul ce témoignage est-il atteint, mais en lui l'autorité de la chose et son poids traditionnel.

On pourrait réunir tous ces indices dans la notion d'*aura* et dire: ce qui, dans l'œuvre d'art, à l'époque de la reproduction mécanisée, dépérit, c'est son aura. Processus symptomatique dont la signification dépasse de beaucoup le domaine de l'art. *La technique de reproduction — telle pourrait être la formule générale — détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite.* Ces deux procès mènent à un puissant bouleversement de la chose transmise, bouleversement de la tradition qui n'est que le revers de la crise et du renouvellement actuels de l'humanité.

3

[...] Qu'est-ce en somme que l'aura? Une singulière trame de temps et d'espace: apparition unique d'un lointain, si proche soit-il. L'homme qui, un après-midi d'été, s'abandonne à suivre du regard le profil d'un horizon de montagnes ou la ligne d'une branche qui jette sur lui son ombre — cet homme respire l'aura de ces montagnes, de cette branche. Cette expérience nous permettra de comprendre la détermination sociale de l'actuelle déchéance de l'aura. Cette déchéance est due à deux circonstances, en rapport toutes deux avec la prise de conscience accentuée des masses et l'intensité croissante de leurs mouvements. Car, *la masse revendique que le monde lui soit rendu plus «accessible» avec autant de passion qu'elle prétend à déprécier l'unicité de tout phénomène en accueillant sa reproduction multiple.* [...]

4

[...] La forme originelle d'intégration de l'œuvre d'art dans la tradition se réalisait dans le culte. Nous savons que les œuvres d'art les plus anciennes s'élaborèrent au service d'un rituel d'abord magique, puis religieux. Or, il est de la plus haute signification que le mode d'existence de l'œuvre d'art déterminé par l'aura ne se sépare jamais absolument de sa fonction rituelle. En d'autres termes: *la valeur unique de l'œuvre d'art «authentique» a sa base dans le rituel.* Ce fond rituel, si reculé soit-il, transparaît encore dans les formes les plus profanes du culte de la beauté. Ce culte, qui se développe au cours de la Renaissance, reste en honneur pendant trois siècles — au bout desquels le premier ébranlement sérieux qu'il subit décèle ce fond. Lorsqu'à l'avènement du premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire, la photographie (simultanément avec la montée du socialisme), l'art éprouve l'approche de la crise, devenue évidente un siècle plus tard, il réagit par la doctrine de l'art pour l'art, qui n'est qu'une théologie de l'art. C'est d'elle qu'est ultérieurement issue une théologie négative sous forme de l'idée de l'art pur, qui refuse non seulement toute fonction sociale, mais encore toute détermination par n'importe quel sujet concret. (En poésie, Mallarmé fut le premier à atteindre cette position.)

Il est indispensable de tenir compte de ces circonstances historiques dans une analyse ayant pour objet l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Car elles annoncent cette vérité décisive: la reproduction mécanisée, pour la première fois dans l'histoire universelle, émancipe l'œuvre d'art de son existence parasitaire dans le rituel. ■

(Extraits de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée dans* «Écrits français» NRF, Gallimard 1991 (Suhrkamp Verlag, Frankfurt), p. 140-146.

Le désenchantement de l'art

La philosophie de Walter Benjamin *de Rainer Rochlitz, NRF essais, Gallimard, 1992*

ALAIN-NAPOLÉON MOFFAT

Je peux rêver à la manière dont j'ai appris à marcher. Mais cela ne me sert à rien. Maintenant je sais marcher; apprendre, je ne le pourrais plus.

ENFANCE BERLINOISE

À L'ENSEIGNE du plus grand silence, comme un fil conducteur dans les désordres mythiques et les fausses promesses du moderne, une voix, une seule, aura tenu pendant plus de cinquante ans. À dire le refoulé, l'oublié de la raison occidentale, elle aura su s'opposer à la marche inéluctable d'un soi-disant progrès et préserver l'espace lumineux de l'humanité.

Dans son avant-propos, Rainer Rochlitz constate que si la pensée de Walter Benjamin a connu un essort fulgurant au cours des cinquante dernières années, c'est toujours un peu aux dépens de son unité interne. Elle a été victime, en quelque sorte, de son caractère fragmenté, éclaté. De la philosophie du langage à la philosophie politique, en passant par la théorie littéraire, le cinéma et l'esthétique, l'œuvre généreuse de Benjamin a été abordée de bien des manières par autant d'auteurs qui y ont cherché et y ont trouvé l'élément ponctuel, la citation nécessaire.

Rainer Rochlitz propose donc d'aborder cette œuvre de manière systématique, en faisant une *relecture critique* de l'ensemble des écrits. Et s'il peut le faire sans trahir l'original, c'est qu'il sait avant tout se reporter à la philosophie du langage et au concept de traduction chez Benjamin. C'est à partir d'eux et d'eux seulement que sa théorie esthétique et littéraire et sa philosophie de l'histoire peuvent s'interpréter.

Rochlitz détermine alors un premier temps de l'œuvre, notamment à travers *La Tâche du traducteur*, *Sur le langage* et l'*Essai sur la philosophie qui vient* où Benjamin va chercher à nier la conception instrumentaliste du langage, héritée des lumières, et à opposer au concept d'expérience fondé sur les sciences physico-mathématiques un concept d'expérience fondé sur le langage. Pour Benjamin, le langage n'est pas un instrument de communication, il n'est pas porteur de *sens*, il est interprétation, expérience en traduction et croissance vers une finalité transcendante. «Benjamin semble faire valoir la légitimité de la loi religieuse et de la tradition à l'encontre d'une modernité dont les fausses promesses d'émancipation semblent conduire au retour à la violence mythique.» C'est la tâche assignée par Dieu (Verbe créateur) à l'homme (innommé) que de nommer les choses pour accéder à l'origine, à l'essence, à la vérité.

À partir de cette conception adamique du langage, Benjamin va donc déterminer la tâche du philosophe et l'espace d'une esthétique: «Je donne une définition: la critique est la mortification des œuvres. Non pas un accroissement de la conscience en elles (romantique!), mais l'établissement en elles du savoir. La philosophie doit nommer les idées comme Adam la nature [...]. La tâche de l'interprétation des œuvres d'art est de rassembler dans l'idée la vie de la créature.»

Cette tâche assignée par Benjamin aux philosophes de retracer la vérité dans l'œuvre d'art, Rochlitz va y consacrer l'essentiel de son essai. Face à la paupérisation du langage, à l'appauvrissement de l'expérience et au déclin de l'aura (ce qui se communique à Dieu), le critique doit découvrir le potentiel de vérité dans les œuvres du passé (mortification).

Dans son étude sur *L'Origine du drame Baroque allemand*, Rochlitz démontre comment Benjamin parvient à synthétiser l'Idée romantique de la forme et l'Idéal gœthéen du contenu, notamment dans la notion d'*allégorie*: «L'allégorie n'est pas une technique ludique de figuration imagée, mais une expression, comme la langue, voire comme l'écriture.»

Après cette étude sur le drame baroque et sous l'influence de Brecht et d'Adorno, la philosophie de Benjamin va connaître l'un de ses grands retournements. En se tournant vers les avant-gardes et en privilégiant une visée subversive pour l'art, en critiquant ses ambiguïtés et sa part d'illusion, Benjamin va sacrifier l'autonomie de l'art. L'œuvre d'art est désormais un moyen, une stratégie, en particulier dans *Sens unique* et *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. Désormais, Benjamin se place au lieu dit du «nihilisme révolutionnaire»: «Convertir en perception révolutionnaire ce que l'époque a de «préhistorique» et d'irrespirable.»

C'est avec *Le Narrateur* et ses écrits sur Charles Baudelaire que Benjamin opère un second retournement et tente de restaurer l'autonomie esthétique. Rochlitz écrit: «Dans *Le Narrateur*, Benjamin souligne la beauté d'un art condamné à disparaître; l'œuvre de Baudelaire lui révèle un désenchantement qui *préserve* l'autonomie de la forme esthétique. Dans cette œuvre moderne, l'allégorie n'a plus seulement le sens d'une irruption de la transcendance dans le monde profane. Elle remplit la double fonction, à la fois de faire éclater la belle apparence harmonieuse que cherche à se donner une société moderne hautement pathogène, et de sauvegarder dans l'autonomie de l'œuvre la promesse de bonheur constitutive de l'art.»

L'essai de Rainer Rochlitz se termine sur l'analyse des *Thèses sur la philosophie de l'histoire*. C'est là que s'affirme le plus nettement le caractère éthique et politique de sa philosophie esthétique. Quand Benjamin oppose le chroniqueur à l'historien, il reconnaît à l'humanité une dette envers un passé de significations oubliées ou occultées. Elle se doit de les retrouver. Et ce geste dont Benjamin trouve la traduction dans l'œuvre d'art, ce geste de *réconciliation*, vise à sauver l'«actualité intégrale du sens transmis et du passé oublié», car «la vérité est liée à un noyau temporel qui se trouve à la fois dans ce qui est connu et ce qui connaît».

Parce qu'il va au plus près des œuvres et de l'immense correspondance, suivant à la trace les élans et retournements d'une pensée qui nourrit encore un siècle qui s'éteint, Rainer Rochlitz peut finalement déterminer le lieu de son exigence: «L'aporie fondamentale de la pensée benjaminienne se noue autour d'un besoin philosophique de l'art, formulé au nom de la vérité, et d'une nécessité de réduire l'ambiguïté et les illusions qui se rattachent à l'art, au nom de cette même vérité. D'où le processus d'un désenchantement lié à une exigence récurrente du sauvetage. Mais ce processus s'apparente à celui de l'art moderne lui-même et de son aventure autodestructrice dont Benjamin est devenu pour cette raison même l'un des théoriciens exemplaires.»

Poursuivre la vérité comme un leurre magnifique au-delà du trop-plein d'urgence et de sens où la civilisation nous a conduits. Voilà l'enseignement et la tâche, à peine dissimulés par la fascination inlassable, toujours croissante, de la guerre, auxquels nous a conviés Walter Benjamin.

Y puiser encore. Avant que la Horde ne triomphe. Avant que la nuit ne soit totale. ■

Alain-Napoléon Moffat, libraire par vocation, philosophe par amour.

Illustration: Gérard

L'ART
et l'esprit du temps

Raoul Hausmann, L'esprit de notre temps (1919)

MARIO PERNIOLA

ON PEUT DIFFICILEMENT RÉSISTER À LA TENTATION DE DÉFINIR L'ÉTAT ACTUEL DES ARTS EN TERMES DE NÉO-ÉCLECTISME. IL SEMBLE EN EFFET QUE TOUT PRINCIPE UNIFICATEUR AUQUEL ON POURRAIT RAPPORTER LES LANGAGES ARTISTIQUES SE SOIT ÉVANOUI ET QUE LE COURS DE L'HISTOIRE AIT PERDU TOUTE ORIENTATION PRÉCISE, FÛT-ELLE TEMPORAIRE ET PROVISOIRE. PAR NÉO-ÉCLECTISME ON RENVERRAIT DONC À UNE SITUATION DE DÉSORIENTATION ET D'INDÉTERMINATION QUI SE MANIFESTE, D'UNE PART, DANS LE RETOUR AGITÉ ET CONFUS DES STYLES PASSÉS (NON UN À LA FOIS, MAIS TOUS ENSEMBLE) QUI, PRIVÉS DE TOUTE NÉCESSITÉ HISTORIQUE, RESSEMBLENT DAVANTAGE À DES MANIÈRES VITE EMPRUNTÉES ET VITE DÉLAISSÉES SELON LE CAPRICE QU'À DES UNITÉS FORMELLES COHÉRENTES; ET, D'AUTRE PART, DANS LE TARISSEMENT DES PERSPECTIVES THÉORIQUES OUVERTES PAR LES NÉO-AVANT-GARDES, ET DU CONCEPT MÊME D'AVANT-GARDE ENTENDU COMME INDICATION UNIVOQUE ET CATÉGORIQUE D'UNE RECHERCHE COLLECTIVE EN AVANCE SUR LE DEVENIR HISTORIQUE.

CET ÉCROULEMENT des certitudes poétiques et critiques atteint non seulement les notions de style et d'avant-garde, mais également celles de *revival* et de mode: les tendances rétro et les modes, même si elles se sont succédé de manière de plus en plus fébrile, présupposaient toujours une dimension temporelle diachroniquement disposée et, quelle que soit la distance entre style et rétro, entre avant-garde et mode, il reste que aussi bien l'un que l'autre concept renvoient à une participation de la société au processus historique. Qu'un style dure un demi-siècle et qu'une tendance rétro ne vive qu'une année, que tel mouvement d'avant-garde se déroule en une décennie alors que telle mode s'épuise en une saison, tout cela n'a qu'une importance relative. Il s'agit toujours en effet de déterminer d'une manière unitaire et cohérente une certaine période, longue ou brève peu importe, de la vie sociale. Aussi bien le style que la tendance rétro, aussi bien l'avant-garde que la mode, se présentent comme porteurs de l'esprit du temps. Que celui-ci soit un *Zeitgeist* stable ou un climat éphémère est secondaire du point de vue du lien indissoluble entre forme artistique et temps historico-social que ces concepts présupposent.

C'est justement ce lien qui s'est rompu. D'un côté, le temps n'emprunte plus une forme unique, mais semble vouloir s'approprier toutes les formes artistiques de toutes les époques et de tous les pays, tous les styles et tous les *revivals*, toutes les avant-gardes et toutes les modes. D'un autre côté, la forme artistique se libère aussi bien de la volonté d'exprimer son propre temps que de celle de préfigurer l'avenir et semble réclamer pour elle-même une condition où l'absolu métahistorique de l'œuvre coïncide paradoxalement avec la décision subjective de l'artiste. On n'a pas affaire à un temps sans art ou un art sans temps, mais à un temps qui contient tous les arts et à un art maître de tous les temps; à une contraction de tous les temps dans un seul temps qui possède toutes les formes, et à un mélange de toutes les formes, dont aucune ne cherche plus à imposer son unicité au nom de la nécessité historique ou de la logique des alternances saisonnières.

Le terme d'éclectisme semble donc à première vue le plus adéquat pour décrire l'état actuel des arts. L'usage qu'en a fait l'histoire de l'art pour renvoyer à la peinture des Carrache (et ensuite à la peinture académique), aussi bien que pour désigner une importante tendance de l'architecture française du siècle dernier s'accompagne de l'idée d'une rupture par rapport à la peinture moderne et au fonctionnalisme architectural qui semble de prime abord conforme à l'expérience d'aujourd'hui. Cependant, il y a aussi des raisons qui empêchent de parler de l'état actuel des arts en termes de néo-éclectisme. Tout d'abord, l'éclectisme signifie, aussi bien étymologiquement que conceptuellement, qu'on effectue un choix au nom d'un idéal de l'art qu'on devrait s'efforcer d'atteindre avec une approximation toujours plus grande. Or non seulement il n'y a aujourd'hui aucun idéal de l'art qui semble guider la sensibilité critique, mais ce qui caractérise la situation actuelle est justement l'impossibilité de choisir, ou mieux encore la parfaite équivalence et l'interchangeabilité des choix, la multiplicité d'œuvres irréductibles à une quelconque unité ou à un quelconque horizon poétique et critique. Ensuite, le préfixe néo- égare. Il incite en effet à considérer en termes de néo-avant-garde artistique une réalité autrement vaste et radicale. Ce qui semble irrémédiablement compromis, c'est le lien entre art et histoire, c'est-à-dire la possibilité même de poursuivre sur cette voie, ouverte au 18e siècle par Winckelmann, qui privilégie la dimension historique de l'art. Simultanément pourtant, il est impossible d'en revenir à une vision métahistorique et idéale de l'art, car les conditions pour une affirmation de la validité éternelle de l'art font maintenant défaut. Enfin, le suffixe -isme accroît la confusion et multiplie les malentendus, en ceci qu'il laisse entendre qu'il y a une nouvelle poétique, une nouvelle tendance artistique plus ou moins cohérente, similaire à tous les -ismes répertoriés par l'histoire de l'art, alors qu'on a plutôt affaire à un nivellement et à une égalisation de toutes les poétiques, à l'adoption d'un point de vue pour ainsi dire au-dessus de la mêlée, plus philosophique et organisateur que programmatique et critique.

Ils sont nombreux ceux qui, particulièrement parmi les artistes, interprètent la situation actuelle comme une affirmation de la liberté artistique de l'individu contre les limites et les obligations qu'une certaine conception sociale de l'art imposait. Il semble que la règle de Wölfflin selon laquelle les choses ne sont pas toutes toujours possibles soit finalement tombée en désuétude, entraînant avec elle toute norme historico-artistique et ouvrant à l'artiste un champ illimité de possibilités. À «l'histoire de l'art sans noms» des styles et des avant-gardes succéderait ainsi une «histoire faite uniquement de noms», où l'individu serait libéré de la rationalité propre à la culture artistique et de l'obligation d'élaborer un langage personnel cohérent. De ce point de vue, ce n'est pas l'art qui serait une prison, mais l'histoire de l'art avec ses ambitions systématiques et même l'histoire des artistes avec son intimation de maintenir une constante des intentions et des orientations.

À la vérité, on n'a pas affaire ici au triomphe du sujet, mais au contraire à sa dissolution: pas plus que le sujet collectif, le sujet individuel n'a pas la possibilité de se maintenir; le groupe avant-gardiste ne cède pas la place au génie, mais aux idiosyncrasies, aux manies, aux tics personnels et à ce qu'ils ont de fortuit. Personne ne peut se dire interprète de son temps, parce que le temps semble contenir et soutenir en une indétermination désespérante et énigmatique à la fois tout et son contraire. Il n'y a aucun rapport d'appartenance réciproque entre le moment historique et le sujet individuel aussi «important» et «versatile» qu'on puisse l'imaginer. Ceux qui croient que l'artiste peut aujourd'hui faire n'importe quoi ne l'élèvent pas ainsi au sommet de la liberté créatrice, mais le relèguent dans l'amateurisme et réduisent en fait l'art à un passe-temps. L'affirmation exagérée et extrémiste d'une originalité créatrice inclassable et unique, qui dépasse les tendances et les groupes, n'enferme pas l'artiste dans une solitude dont l'avenir le libérera, mais le noie au contraire dans la foule des peintres du dimanche, ou bien dans le ramassis informe des artistes fous.

L'effet égyptien: l'accomplissement du temps

La situation actuelle de l'art n'est donc pas déterminée par le néo-éclectisme ni par le néo-romantisme, mais par un changement plus radical et décisif que j'appellerai l'«effet égyptien». La tendance à neutraliser dans une unique dimension temporelle l'ancien et le nouveau était en effet typique de la civilisation égyptienne; elle les plaçaient l'un à côté de l'autre, laissant irrésolue la contradiction entre eux. Voilà pourquoi les œuvres égyptiennes donnent l'impression d'une énigmatique synchronicité et presque d'un accomplissement du temps.

Aujourd'hui cette plénitude du temps, cette affirmation du présent comme son unique dimension, se manifeste dans la contraction, dans l'identification et dans la neutralisation mutuelle de notions jusqu'à récemment antagonistes: actualité et répertoire, fait et archives, exposition et réserve. L'exemple le plus clair de cet état de choses est celui de la nouvelle technologie télévisuelle: avec les magnétoscopes et les nouveaux accessoires techniques, ce qui revient, c'est le présent lui-même qui, soustrait à sa propre unicité, semble toujours sur le point de se répéter immédiatement ou bien d'avoir eu lieu quelques instants auparavant. Si on enregistre une

Gian Lorenzo Bernini, Apollon et Daphné

Vice Versa à l'étranger

En France

Région parisienne

Compagnie
58, rue des Écoles, 75005 Paris

Le Divan
37, rue Bonaparte, 75006 Paris

Librairie Tschann
125, boul. du Montparnasse,
75006 Paris

Flammarion
4, Centre G. Pompidou, Beaubourg,
75004 Paris

La Hune
170, boul. Saint-Germain,
75006 Paris

La tour de Babel
10, rue du Roi de Sicile, 75004 Paris

L'Épigramme
26, rue Saint-Antoine, 75004 Paris

Le Tiers-Mythe
21, rue Gujas, 75005 Paris

Librairie Mélanie
391, rue des Pyrénées, 75020 Paris

Librairie Paris X
Université-Bât C
200, avenue de la République,
9200 Nanterre

Presse 82
Face Espace Montparnasse
Place du 18 juin 1940, 75014 Paris

The Abbey Book Shop
29, rue de la Parcheminerie,
75005 Paris

Librairie 1789
Colette Loyer
9, rue Jacques-Cœur, 75004 Paris

émission en direct pour la regarder deux minutes plus tard, il perd aussitôt le frisson de l'actualité; inversement, le fait de pouvoir disposer d'un nombre incalculable d'images et d'informations par télématique transforme ce qu'on reçoit en un fait présent. Si tout peut être remis à plus tard, il n'y a plus rien d'actuel; inversement, si tout peut devenir présent, tout est tiré d'un répertoire. On n'a plus simplement affaire ici à cette incroyable contraction du temps selon laquelle les nouvelles d'il y a un mois paraissent aussi lointaines que celles d'il y a deux mille ans, et la préhistoire aussi proche que les événements d'avant-hier, mais à une mystérieuse coprésence du passé et du présent qui exclut tout à la fois la possibilité de faire l'expérience du moment vécu et celle de remonter jusqu'à l'*arkhê*, à un principe, à une origine: le présent est devenu un passé qui revient aussitôt, et le passé un présent potentiel qui peut devenir actuel à tout moment.

L'effet égyptien n'est pas une conséquence du manque de nouveauté, et il ne découle pas de la réalisation de ce qui aurait été annoncé dans le passé. Il est lié à l'impression que rien ne peut désormais s'emparer du temps de manière exclusive, établir avec le présent un rapport de coappartenance essentielle. Le temps est accompli dans la mesure où il n'a plus de volonté artistique déterminée ni une identité formelle dont il serait inséparable. Le temps accompli relativise l'univers artistique dans son ensemble, transformant l'actualité en une occasion et le répertoire en un inventaire.

Le terrorisme d'une actualité qui se donne comme universellement valide fait place à la rencontre entre un temps local et une forme libérée d'ambitions totalitaires. On se libère ainsi de la prétention de résoudre une fois pour toutes le problème du faire artistique, et l'art se débarrasse de ce caractère métaphysique absolu que les temps modernes lui ont attribué. L'univocité du présent, le chantage de la nouveauté, la contrainte de la mise à jour toujours plus compulsive et sans résultat sont remplacés par la multiplicité des occasions, par la confiance que tout finit par trouver son heure, par la conviction que retard et avance sont des notions tactiques, mais non stratégiques. Tout comme dans le mythe égyptien, il y aura toujours Isis pour rassembler les membres dispersés d'Osiris.

Mais si le temps accompli offre la chance à tous, tout ne réussit pas forcément toujours. Le temps accompli est même beaucoup plus exigeant et sévère, dans la mesure où on ne peut plus troquer sa propre nouveauté contre l'indulgence des autres. À partir du moment où tout dans l'art devient également possible, il n'y a plus de place pour la volonté ou le bon plaisir personnel. Saisir l'occasion ne signifie pas prendre n'importe quel fait comme prétexte de l'expression de sa propre subjectivité ni accompagner n'importe quel événement de périphrases gratuites, mais rattacher une dimension temporelle à une dimension formelle dans des circonstances qui s'imposent au sujet, qui sont tout à fait étrangères à ses désirs personnels et qui ont leur propre perfection.

Si l'idée d'occasion introduit un élément statique et synchronique dans l'expérience du présent, la notion d'inventaire ajoute un aspect dynamique et diachronique à la possession du passé. Alors que l'occasion rompt le rapport entre présent et forme en montrant que le présent peut être reconnu dans n'importe quelle forme, le répertoire coupe le lien entre passé et forme en montrant qu'un ordonnancement différent des matériaux disloque les unités formelles traditionnelles. Ici également il y a quelque chose d'égyptien. Le deuxième trait fondamental de la mentalité des Égyptiens est en effet justement celui de la libre permutation, de l'interchangeabilité, de la possibilité de remplacer n'importe quel élément par un autre. Le monde est ainsi un immense système où le haut et le bas, le féminin et le masculin, le lumineux et le sombre, l'organique et l'inorganique ne cessent de se substituer les uns aux autres et de se combiner. C'est justement là que réside l'énigme de l'*ars combinatoria* que des générations de savants ont cherché en Égypte.

En inventoriant de manière différente le passé, son lien avec une forme donnée apparaît fragile et arbitraire. Il ne s'agit pas seulement d'amplifier l'extension des objets considérés, transformant ainsi l'histoire de l'art en une histoire des choses, mais aussi et surtout de construire à l'aide de taxinomies transversales qui révèlent des affinités entre des aspects apparemment éloignés les uns des autres et des oppositions entre des aspects notoirement proches les uns des autres. L'inventaire est ainsi relié à une activité conceptuelle et organisatrice qui découpe le passé de manière inédite. L'approche est donc aux antipodes de la tranquille surveillance administrative de la tradition. L'accomplissement du temps ne consiste pas du tout en l'enregistrement et en l'homologation de l'univers; il le rend au contraire disponible pour un nombre illimité de classifications.

L'effet égyptien implique le passage d'une esthétique européenne d'ascendance grecque à une esthétique dont les modèles proviennent d'autres civilisations préclassiques et d'autres continents. Cela s'accompagne de la dissolution de plusieurs oppositions, comme celles entre original et copie, entre originaire et dérivé, entre fonction et ornement. Devant la multiplication d'imitations que plus rien ne distingue de l'original, devant l'extrême variété des syncrétismes qui renvendiquent qu'on les considère en eux-mêmes, devant

la dilatation de la notion de fonction qui englobe également les aspects psychiques et émotionnels de l'expérience, les points de référence de l'esthétique européenne s'effondrent, ajoutant à la désorientation et à la confusion. Les notions de pureté et d'authenticité semblent submergées dans une promiscuité formelle et conceptuelle illimitée. Alors qu'à l'époque coloniale l'exportation de la culture amplifiait le prestige et la grandeur de la mère patrie, elle donne maintenant lieu à des ersatz qui éveillent plus d'intérêt que les originaux et manifestent une vitalité désormais absente de ceux-ci. Tout cela ne relève pas d'une esthétique néo-éclectique ou néo-romantique, mais fait appel à une esthétique du mélange et de la dépossession, dont la définition manque cependant encore d'un point d'appui.

L'esthétique européenne ne semble pas être en mesure de permettre le mélange, seulement la confusion, et, malgré tout le plaisir qu'elle promet, elle manque autant d'âme que de corps. Au fond, elle ne fait que porter à ses extrêmes conséquences la sublimation de la sensibilité sur laquelle on a fondé au 18e siècle l'autonomie esthétique par rapport à l'entendement et à la volonté, à la faculté de connaître et à celle de désirer. On peut repérer dans ce sens la continuité entre l'esthétique du 18e siècle, qui reposait sur les notions de goût et de sentiment, et la superesthétique contemporaine, qui repose sur l'image, sur le spectacle, sur la confusion de tout avec tout, et qui se réalise dans l'expérience du goût mesuré par les sondages et les cotes d'écoute.

Ce que l'accomplissement du temps exige n'est pas une superesthétique mais une *cross-culture*, une théorie qui permette de considérer le croisement entre les traditions formelles les plus éloignées les unes des autres sans tomber dans l'acceptation de tout et sans croire avoir en main des valeurs métahistoriques; une théorie qui sache faire place à la demande de bonheur et d'expériences émotives intenses sans les enfermer dans le subjectivisme sentimental européen et sans les attribuer à la surexcitation pathologique.

Tout cela implique une profonde transformation du concept même d'art, dont le point de départ peut être trouvé dans la remarque sur ces formes d'art que Hegel a appelées symboliques (art égyptien, puis art sans image du sublime hébreux et musulman). Deux tendances critiques qu'on croyait opposées en viennent ainsi à se rencontrer et à s'unir: l'une orientée vers le progrès technologique, la reproductibilité technique des œuvres, la vidéomatique et l'électronique; l'autre orientée vers les dimensions plus émotives de l'expérience, l'anthropologie et la possession. Le néo-éclectisme et le néo-romantisme ne sont au fond que des formules inadéquates pour désigner ces tendances, dont l'une semble regarder le présent, l'autre le passé. Or, en réalité, dans le présent vidéomatique, nous cherchons le passé de la joie et de la diversité de l'expérience; dans le passé anthropologique, le présent de la copie et de la répétition. La tendance technologique et la tendance anthropologique se présentent sous des traits opposés à ceux à l'aide desquels on les caractérise depuis le début du siècle: la première est débarrassée de l'emphase futuriste et prométhéenne de possession du monde, la deuxième est libérée de la nostalgie de l'originel et de l'authentique.

Voilà pourquoi la première a fait sien l'intérêt pour le tao et le zen et que la deuxième, une fois le purisme des origines abandonné, a voulu chercher dans les rencontres et les croisements actuels des cultures non pas tant la subversion de systèmes homogènes et cohérents que le prolongement de processus depuis toujours fondés sur la greffe et sur la combinaison. D'un côté, donc, l'essence de la technique se révèle comme quelque chose de non technique, de l'autre l'essence du primitif comme quelque chose de non primitif. ■

Mario Perniola enseigne à la Seconda Università de Rome. Son dernier livre est Del sentire.

(Traduit de l'italien par Giovanni Calabrese.)

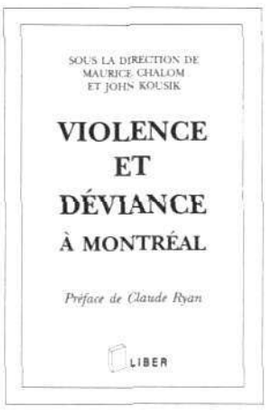
(Extrait de *Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte*. Edizioni Costa& Nolan, 1990, p. 82-90. Ce livre paraîtra l'automne prochain aux Éditions *La Lettre Volée*, Bruxelles.)

ÉDITIONS LIBER

Des livres actuels sur des questions d'actualité

Michelle Côté a passé deux ans avec les jeunes de la rue de Montréal. Par-delà la description de leur vie et de leur errance, elle livre ici une riche réflexion sur la condition contemporaine de la jeunesse urbaine. (Deuxième édition revue et augmentée)

206 pages, 19$



152 pages, 16$

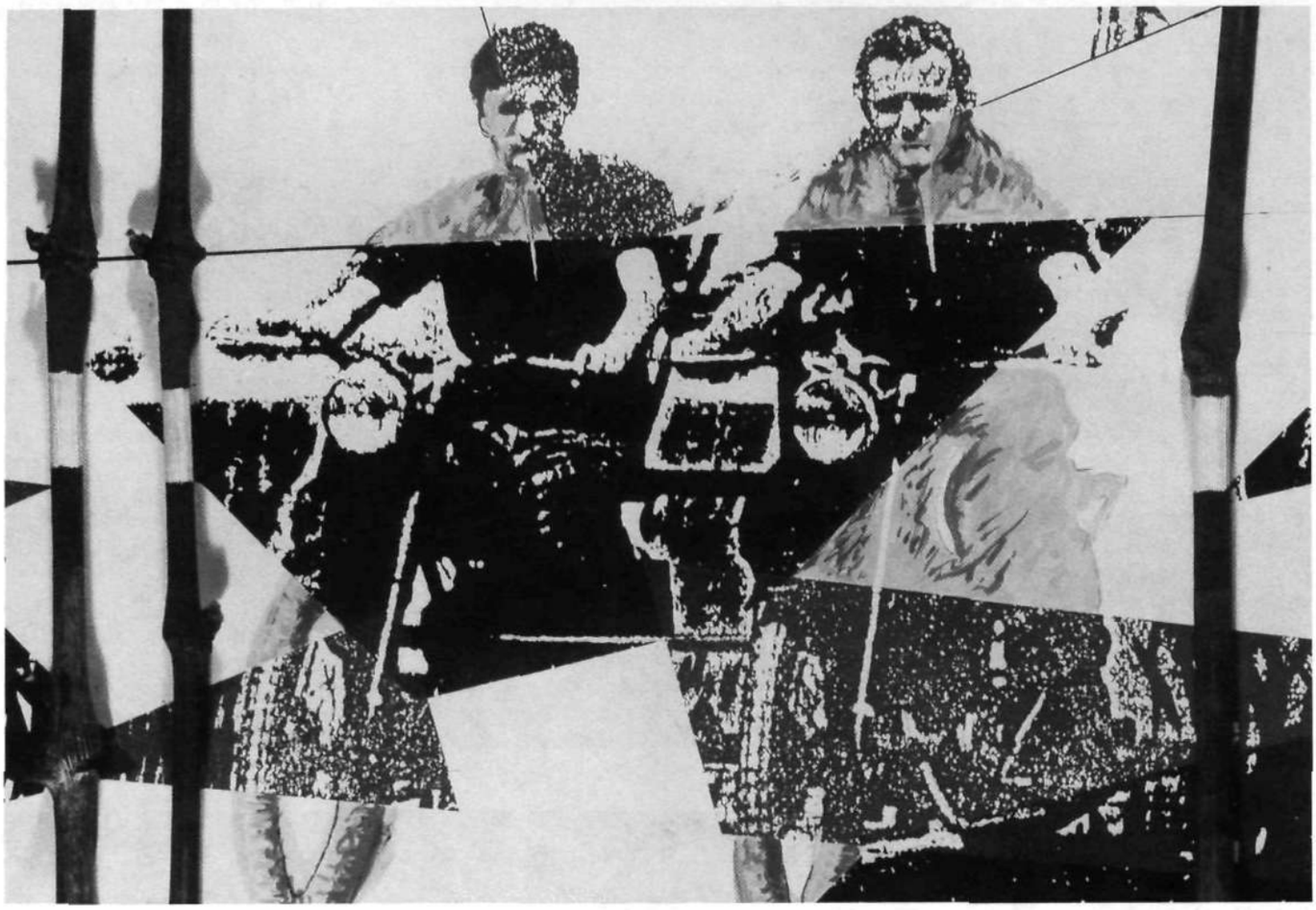
Des gens de terrain (policiers, travailleurs sociaux, psychologues, etc.) brossent un portrait concret de la violence et de la déviance: de la criminalité ordinaire à la violence conjugale en passant par les gangs de rue, la mendicité et l'itinérance.

Les Éditions Liber
C.P. 1475, succursale B
Montréal (Québec)
H3B 3L2

En vente en librairie

Time Gaps and Cultural Zones

An interview with Sandor Pinczehelyi and Clara Hargitty



Sándor Pinczehelyi Motorists, 1990-91

JOHN K. GRANDE

In conversing with Clara Hargitty, co-curator of *Free Worlds: Metaphors and Realities in Contemporary Art in Hungary*, and Sandor Pinczehelyi, one of the show's seven artists/participants and director of the Pécs Gallery in southern Hungary, the gap in cultural perception between the Western artist's struggles to overcome the propaganda of consumerism and the East Bloc artist's attempts to fill the empty pockets of collapsed communist ideology with free market coinage became glaringly apparent. The collapse of one ideology, communism, also signifies a re-evaluation of another, the West's democratic traditions. The end of history, the demise of avant-gardism hailed in the West by critics and artists alike, was perceived by artists in Hungary, in the words of Clara Hargitty as "a farce." But if history and formalism remain such precious commodities to Eastern European and Russian artists, is this not itself a reflection of the morally bankrupt legacy of communism, this naive faith in the moral correctness of a free market system?

V.V.: In the West, artists are moving away from commercial culture to work outside the museum and gallery context while in Eastern Europe, you have artists wanting to get into the commercial market centres of the West. Do you think they are aware of the irony of this situation?

C.H.: I think so. I believe we will see much more of an introspective look in the future. Even in this exhibition, though the artists are using symbols and could not stay away from political turmoil, they were, like all artists, dealing with the problems of their own society. This transitional period was so overpowering that everybody was touched by it. Every artist in this show is dealing with this in a very personal way, with his or her own personal mythologies. In the future you will see a greater distancing from that political aspect, more dealing with everyday life and the concern that is the same with all artists — the process.

V.V.: Formal culture is considered marginal to social culture in North America. In Hungary, avant-gardism, considered a formalist preoccupation by Western critics, was an important factor in the culture of resistance. How do you feel about entering Western culture coming out of a culture dedicated to establishing

its presence as a political force in its own country?

S.P.: Up until about three years ago, this political stance was an important factor in artistic life. The political facade is slowly peeling away from the artistic corruption. What will remain is a solid aesthetic. At the same time, the works we see here are not only political in content but also strong artistically. This is a very exciting and challenging period for artists, like a real trial by fire where real artistic values have to triumph and be appreciated in the West as well as at home for their own sake, as works of art, rather than for the unique political curiosity they may offer at the same time. I feel that if these works get the publicity and recognition they deserve and the adequate financial assistance at home, they will have a chance to exist on the same level as art in the West.

V.V.: We have an equally insidious problem. We have our own form of *tamogatni* (support), our government-financed juried awards systems, which, in a sense, have weakened the artistic statement. The artist tends to be submerged and coerced by an aesthetic of political correctness.

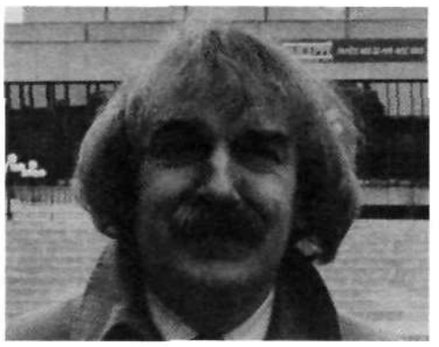
S.P.: When talking about financial support I am not talking about government support but other forms of commercial support.

V.V.: Your own works are influenced by Pop art. Their origins are in the symbol as statement. Pop symbols are also symbols of Western commercial culture and we consider them our propaganda. How do you feel your work may evolve from this point on?

S.P.: My works may evoke similarities with Andy Warhol and so on but these works are reminiscences of the 1950s political symbols. The content relates back to that particular situation. I laid out a five-pointed star of cobblestones one spring morning about 20 years ago, and by degrees filled it up with more stones, even beyond its original borders. I then reached an inner conviction that one had to make works that indicated with absolute certainty that they were and could only have been made in Hungary and nowhere else. Following this, I deliberately turned towards the signs and symbols that surrounded us, and in whose tight embrace, among the questions they elicited, we lived. This seemed to be a tremendous force, but I was certain that answers could be created through irony and by reversing meaning in photographs, drawings, paintings and installations. For me, the recipe is very simple. Andy Warhol did works with the hammer and sickle in 1974; I was already using the hammer and sickle in my work in the early 1970s. For Warhol, the hammer and sickle meant totally different things than for me in the Hungarian context.

V.V.: When Theodor Adorno talked about the end of history — the end of the avant-garde — how did Hungarian artists perceive this question?

C.H.: It is a very interesting and ironic situation that the death of the avant-garde was announced in the West at the same time as Hungarian artists were still struggling with their total isolation



I was certain that answers could be created through irony and by reversing meaning in photographs, drawings, paintings and installations.

from the system and with the total division between Eastern and Western systems. The whole idea was like a farce for them. If in the West, the death of the avant-garde occurred because of indifference, because it finally got to be an official art and familiarity killed it in a way, in Hungary it was never allowed to be born so there was nothing to kill. The struggle was always there to create progressive work, to stay in tune with one's culture and modern environment, so it was never a question in Hungary.

V.V.: We now talk about bio-regionalism, micro-cultures around the world, a direct response to materials and environment by the artist. Image-based art — the photographic or the represented image — is seen as an art which reflects the cultural displacement of real culture by a culture based in consumption and production. What do you think about that? Both of these elements — environment and image — exist in your work.

S.P.: The problems of the world are very much part of our environment and situation. While we may have been isolated from the museum system and the art market, we were never isolated in the sense that we did not know what was going on in the West. We have been travelling freely for over 20 years but were never allowed to participate.

V.V.: Do you feel that the art of Andy Goldsworthy or Hamish Fulton is an art based on a connectedness to nature or do you feel it is an art that avoids the issue of *realpolitik?*

S.P.: Fulton's works are purely aesthetic and self-referential work and don't have resonance outside the cultural signals that relate it to cultural specifics. The problem is that, when viewing works from elsewhere, the West applies its values to a context it is not aware of.

V.V.: In terms of the environmental debate, culture comes before economy because nature is culture and human culture is a part of the culture of nature. How can you adapt to these issues coming out of a culture of resistance in trying to find an economic base for Hungarian art in the West? How do you overcome that leap of faith coming from a culture of resistance to a culture of consumption?

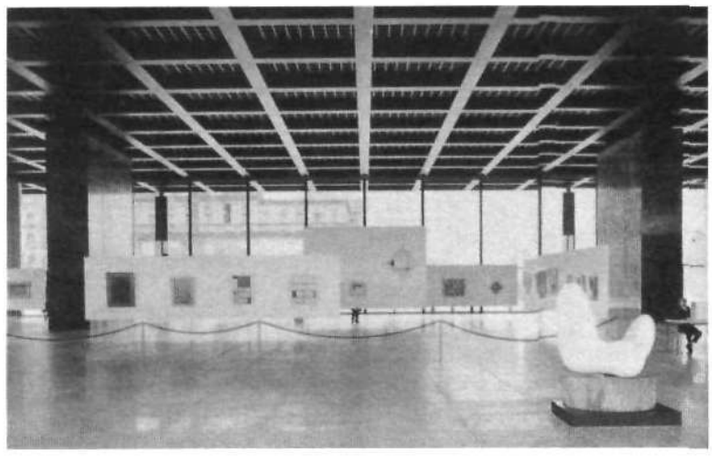
S.P.: First of all we have to overcome the years of isolation. The artists are not necessarily creating works for their own desk drawers. They need to find a way of participating and showing their work and making a living from it. In reality the only artists who can identify themselves with this stance are those who don't have to worry about their economic survival. The representation of the intimate world, its reinterpretation and the transcription of the diagnosis will also have an effect on the life of the larger world. New motifs that have been visible all along but were given no attention, were not considered important, keep cropping up; apprehending them and fashioning them into works of art is the real task of art-making. We must pay no attention to whether we are accepted or rejected: Let us not forget that time is on the side of art! ■

Free Worlds: Metaphors and Realities in Contemporary Hungarian Art on view at the Musée d'art contemporain. October 29 – January 3, 1993

John K. Grande is a Montreal-based art writer and poet.

Photo: John K. Grande

Painterly Paintings In High Modern Space



Mies van der Rohe, National Gallery Berlin

GAVIN AFFLECK

In this age of installation art, Leopold Plotek's exhibition of oil paintings at the Saidye Bronfman Center may be taken as a shrug of indifference to the latest crest of the avant-garde wave. This is certainly how more than one local critic responded to the recent display of twelve new Plotek pictures. Henry Lehmann reported in the *Montreal Gazette*, "In the last few decades, the art scene has been as fickle and trendy as designer clothing. What was in one year is out the next... Many people have declared painting dead, a thing of the past."[1] Even the exhibition curators admitted somewhat apologetically in a press release that "a good painter in contemporary art is hard to find."

While one may partly explain such deference as a typically Canadian response to excellence, the exhibition and the discussion surrounding it remain rich in the ironies of today's artistic debate. The desire to expand the conventional frontiers of the visual arts has been central to the efforts of installation art, performance art and conceptual art. Installation art in particular has helped us to understand environments as total sensual experiences rather than assemblies of parts. However valuable the critiques of the "art-object" and the "museum-receptacle" in shaping a new environmental awareness, they have nonetheless risked throwing out the baby with the bathwater by declaring painting obsolete.

Rather than using the "installation critique" as a tool of exclusion that marginalizes painting, we might use it instead as a means of looking at conventional exhibitions with renewed vision. From this point of view, the display of twelve painterly canvases in a glass box gallery inspired by the architecture of Mies van der Rohe is as provocative an "installation" as most offered to us today by the established institutions of contemporary art.

If performance art overlaps into the theatre and conceptual art into literature, then the shared domain of installation art is architecture. Over the last two decades, architectural sources have been a continuous presence in Plotek's work, particularly with reference to our collective memory of built form.[2] While architecture is important to the content of his paintings, Plotek has been equally concerned with the effect his abstract compositions have on both the viewer and the spaces into which they project.

Among contemporary painters Mark Rothko showed great interest in this idea, and both the Rothko Chapel in Texas and the installation of his works at the Tate Gallery in London attempt to modify architectural space using the planar illusionistic space of his canvases.[3] Rothko's installation projects suggest that a completed painting develops a kind of will of its own to inhabit spaces that allow it full freedom of expression. Like Cinderella's foot in the glass slipper, certain paintings fit certain rooms, magically transforming the whole. An exhibition of Plotek pictures in the "Old World" flavour of the Louvre, for example, would complement the painter's admitted affinity for historic Europe, while bringing to life the flowing space of the museum's ensuite arrangement of generously proportioned rooms.

There is, however, a different kind of symmetry in the juxtaposition of Plotek's large-format oil paintings with the open spaces of the Bronfman Gallery, designed by Montreal architect Phyllis Lambert in the 1960s as a deliberate homage to Bauhaus master Mies. Both painterly abstraction and architectural minimalism have become classic forms within the vocabulary of Modern Art and their combination here eludes the vicissitudes of fashion and speaks instead of lasting quality. The Bronfman Gallery is a "universal" space in the best Miesian tradition, meaning that it presents a clear volume free of columns, walls and other encumbrances, and consists of only two permanent, but neutral surfaces: the floor and the ceiling. Users are free to modify the space according to their own specific requirements. For the Plotek exhibition, the "universal" space has been transformed by pushing a series of plasterboard panels against the exterior glass walls and creating a "room" in the grand tradition of the Louvre. One enters this room laterally at one end and leaves at the opposite end from the same side. The directionality of the room has been emphasized by using taller panels on the two narrow ends and lower, continuous panels to stretch out the long sides. The net effect is to compress the almost square space into a more rectangular volume and to focus attention on the tall, narrow ends. The more striking paintings in the exhibition, vertically oriented canvases with strongly projecting images, are

located on these end panels, while more intimate, "look into me" pictures line the shorter, longer sides. Like Rothko's work, Plotek's best paintings are those of the "projecting" variety. Relying on a mood that seems to emanate from the canvas like an odour, *Anche Agosto, Anche Agoste, e per Sempre* combines deep blues with veiled forms in a type of underwater landscape that fills the gallery magnificently. It is interesting to note that the last opportunity for Montrealers to see a significant collection of Plotek's work, the retrospective *Five Years of Painting* at the Concordia Art Gallery, did not produce the same synergy of space and image we find in this new exhibition. The low ceilings and acoustic softness of the Concordia Gallery felt too cosy and the work was unable to assert itself with any degree of conviction.

Beyond the spatial aspects of the Bronfman Gallery, the neutrality of the "machine aesthetic" employed in the construction of the building provides a provocative contrast to Plotek's personal and painterly technique. There is more motion in the paint here than one finds anywhere in his previous work, particularly in the watery, reflective passages of *Christ Lay in the Bonds of Death* and *Enter, Burning*. If the counterpoint of architecture to painting brings the artist's hand alive, the problem of accessibility remains more of a conundrum. While the architectural idea of universal space remains non-elitist by its direct communication through experience, the illusionistic space of painting is one step removed and demands a greater intellectual exercise on the part of the viewer. The paintings require time and reflection and do not have the immediate impact of "real space".

There are certain thematic concerns in this show and they tend to unfold in a sequence tied directly to the installation. Upon entering the gallery one is introduced immediately to the "Elegy" theme by the horizontally oriented *Christ Lay in the Bonds of Death*. What with the recent positive identification of the Shroud of Turin as a painterly fake, Plotek apparently felt at liberty to join the fray and has offered us his own interpretation of this most fundamental of elegiac images. The picture serves as an emblem for an exhibition that seeks to broaden our understanding of the concept of elegies. In traditional terms, an elegy is a melancholic lament for the dead, and the paintings *The Killing of Sisera* and *Christ in the Bonds* reflect this more conventional reading. But what Plotek appears to be lamenting in many of his other compositions is the passing of certain fleeting memories, and his success in doing so depends on his ability to recall a tangible physical component of the memory.[4] This means that as much as the passing of the flesh of Christ or Sisera is

Suite page 50 ▶

Architecture

BILAN DE L'ANNÉE 1992

QUELQUES BELLES RÉALISATIONS ARCHITECTURALES ont amélioré le paysage urbain de Montréal au cours de l'année 1992. On pourrait même aller jusqu'à affirmer que certaines interventions marquent un véritable point tournant!

Après de longues et innombrables tergiversations, le Vieux-Port de Montréal a enfin commencé à prendre forme. Certes le fleuve est et restera toujours un peu trop éloigné pour certains citoyens; au moins, les nouveaux aménagements donnent-ils envie de s'approcher du bord de l'eau. Et puis, non loin de là, la rue de la Commune, dont une première partie a été achevée, attire déjà les promeneurs.

Au cœur même de la Vieille Ville, quatre nouveaux ensembles sont venus raccommoder une trame urbaine qui devrait ainsi retrouver d'ici peu sa cohérence et sa vitalité. En effet, le Musée d'histoire et d'archéologie de Montréal, le Marché Bonsecours, le Centre de commerce mondial de Montréal et le complexe Chaussegros-de-Léry représentent des modèles susceptibles d'orienter le style, la nature et la qualité des interventions futures.

Le centre-ville a également été choyé au cours de l'année 1992. On y a vu se dresser une demi-douzaine de nouveaux bâtiments. Ils sont hélas d'inégale valeur. On pourrait d'ailleurs opposer à chaque édifice réussi quelques réalisations dont la facture est moins heureuse. Par exemple, la belle et très sobre Tour IBM Marathon du boulevard René-Lévesque fait contraste avec sa vulgaire et lourde voisine de la rue La Gauchetière. Si le Musée McCord d'histoire canadienne rehausse la rue Sherbrooke, on ne peut en dire vraiment autant du Musée des beaux-arts et, rue Sainte-Catherine, encore moins du Musée d'art contemporain, dernier segment du quadrilatère de la Place des Arts.

Rue Saint-Denis, au nord de l'avenue des Pins, deux salles de spectacle ont été restaurées: le Théâtre du Rideau Vert et le Théâtre d'Aujourd'hui apportent une touche et une distinction subtile au quartier. Plus au sud, en revanche, l'Université du Québec à Montréal n'en finit plus d'empiler des bâtiments dont les structures emberlificotées n'ont guère que le tape-à-l'œil pour toute référence. Petite consolation, non loin de là, la Place Berri répond avec harmonie et intelligence aux fonctions que l'on attend d'un espace public urbain ouvert: essentiellement la polyvalence puisque la place peut se transformer, au gré des circonstances, en amphithéâtre à ciel ouvert ou en jardin.

Quant au boulevard Saint-Laurent, lieu de prédilection des créateurs montréalais, des bars, salons de coiffure, librairies et bien d'autres niches commerciales, on retiendra, pour 1992, les préparatifs en vue de l'établissement d'un nouveau «musée», d'une retenue étonnante compte tenu de la fonction encore incertaine des lieux dédiés, semble-t-il, pour le moment à l'humour.

Le débat à propos de la transformation de l'hôpital de l'Hôtel-Dieu aura rappelé le choc d'idéologies d'une époque que de nombreux citoyens osaient croire révolue; tout comme la clandestinité des propositions entourant l'agrandissement du magasin Holt Renfrew. La récession ou le simple bon sens auront-ils raison de telles extravagances?

En dépit de quelques faiblesses, le bilan architectural de l'année 1992 est donc résolument positif. Le dénominateur commun des projets réussis tient certainement à leur sobriété. Sans doute est-ce là le secret de la pérennité. Pourvu que ça dure... Quelle meilleure devise pour les architectes!

Odile Hénault

regrettable, so too are forgotten architectural structures or suffering places, such as war-torn Yugoslavia in *The Siege of Dubrovnik* or a hellish Africa in *Enter, Burning*. In reflecting on the thematic title of this show, one cannot but be reminded of American painter Robert Motherwell's *Elegies to the Spanish Republic*, a powerful series of abstract expressionist works from the 1950s. It is a sign of our apolitical times that while Plotek's range of elegiac sources is fairly broad, regret for the death of an ideology is not among them.

While Plotek's sympathy for the luminescence of Venetian painting and his traditional brown, black, maroon and brown-red palette are well represented in these recent works, certain new influences can also be seen. The naturalistic anatomy-lesson feeling of *Stagger Lee* reminds one of Chaim Soutine's sacrificial still lifes of slaughtered animals, engaging the viewer rather violently in the picture. *Fever Shot*, while immediately adjacent to *Stagger Lee*, creates a completely different sensation of cool detachment and brings to mind the carefully balanced still lifes of Ben Nicholson in its neutral cubist forms. If there is a painting that marks a change in the traditional palette, it is the diptych *Kleobis et Biton*, where the browns, maroons and blacks of the 1980s on the right panel give way to lighter oranges and yellows on the left panel. Paintings that use this newer, brighter palette effectively are *Le Calendrier d'Eleonor de Tolède* and *Intérieure au Cadeau*.

This exhibition was an excellent opportunity to enjoy the mature work of one of Montreal's most talented and committed painters. One hopes that an ongoing criticism of limits of art will help us to look at paintings within the context of the spaces in which we experience them and that painters such as Léopold Plotek will benefit from such new understanding. ■

Gavin Affleck is an architect and painter based in Montreal. He has been adjunct professor of architecture at McGill University since 1987. A major focus of his work in both painting and architecture is the integration of contemporary forms with the landscape.

Leopold Plotek, *Elegies*, The Art Gallery, Saidye Bronfman Center, Montreal, October 21 – November 26, 1992

Notes

1. *Lehmann, Henry, "Lee Plotek's Oils",* The Montreal Gazette, *Saturday, November 7, 1992, p.J1.*
2. *See Sandra Paikowsky's discussion of architectural sources in Plotek's work in* Five Years of Painting *(Concordia University Art Gallery, 1990, catalogue), p.35.*
3. *Robert Rosenblum concludes his book* Modern Painting and the Northern Romantic Tradition *(New York: Harper & Row, 1975) with an excellent discussion of the Rothko Chapel.*
4. *Sandra Paikowsky, in* Five Years of Painting *describes the use of memory in Plotek's work: "The pictorial situations are formally resolved but referentially incomplete, as occurs in the mechanism of memory".*

Centre d'information en art contemporain

Centre de documentation
Service de distribution de catalogues d'exposition
Librairie
Éditions Artextes

Contemporary art information centre

Documentation centre
Distribution service for exhibition catalogues
Bookstore
Artextes Editions

3575, boul. Saint-Laurent
Espace 303
Montréal (Québec)
Canada H2X 2T7
Tél.: (514) 845-2759
Fax: (514) 845-4345

ADIEUX

JEAN-PIERRE PERREAULT

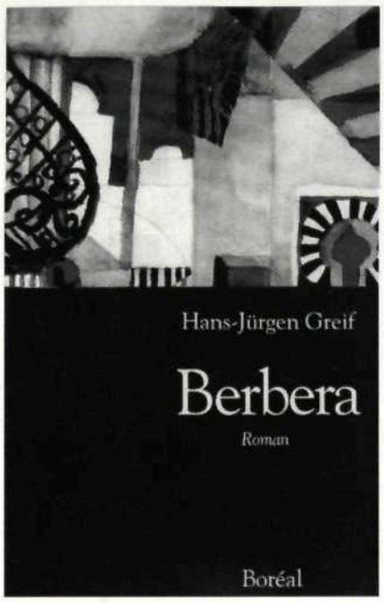
DU 10 AU 28 MARS 1993 À L'AGORA DE LA DANSE

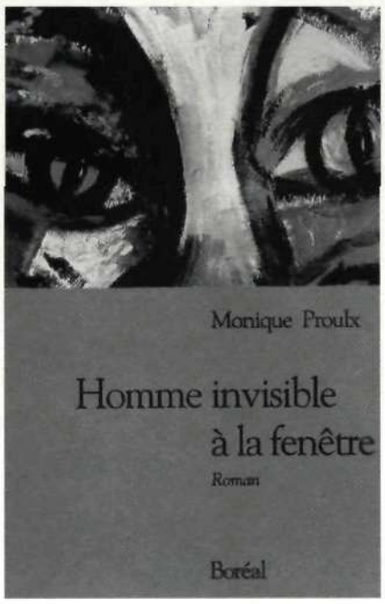
PHOTO: MICHAEL SLOBODIAN GRAPHISME: RIC LITTLE

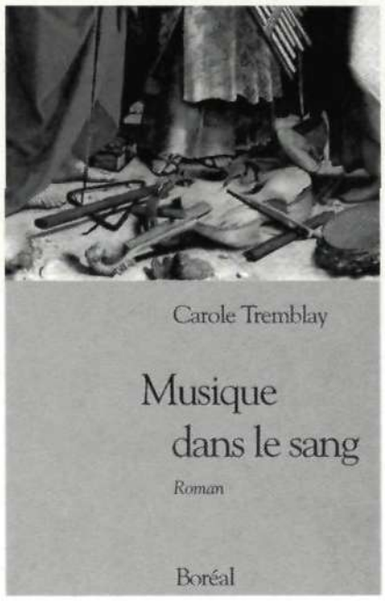
UNE PRÉSENTATION DE FONDATION JEAN-PIERRE PERREAULT EN COLLABORATION AVEC

Boréal 1993

Romans à paraître au cours du 1er trimestre







Berbera, **Hans-Jürgen Greif**
Homme invisible à la fenêtre, **Monique Proulx**
Musique dans le sang, **Carole Tremblay**

Voix off, **Carole Corbeil**
La Porte d'ivoire, **Roberto Manguel**
Bon à tirer, **Jean-Marie Poupart**

BORÉAL AU RENDEZ-VOUS DE LA LITTÉRATURE

Jean-Marie Poupart . Carole Tremblay . Hans-Jürgen Greif . Alberto Manguel . Monique Proulx . Carole Corbeil . Jean-Marie Poupart . Carole Tremblay

Hans-Jürgen Greif . Alberto Manguel . Monique Proulx . Carole Corbeil . Jean-Marie Poupart . Carole Tremblay